

كانون الثاني 2002 شوال- 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

نوبل...
والخارجون على نواميس أممهم..

د. وليد مشوِّح

جائزة نوبل من الجوائز المرموقة في العالم إذ بدأت لتحقيق غايات تصب في مصلحة الإنسان فتمنح لكل من يبدع من أجل السعادة والطمأنينة والسلام، وكل من يمهد الطريق أمام الخطوات الصاعدة للارتقاء بإنسانية الإنسان بصرف النظر عن جنسه أو جنسيته، لونه أو عرقه، عقيدته أو معتقده؛ بينما تظل الغاية في دائرة الإبداع الفكري والجهد الإنساني لتقديم النافع والمؤثر واللافت والمدهش الذي يؤثر في سيرورة العقل ضمن الزمن المعيش.

وانطلقت الغاية نحو مرام خاطئة منذ البدء، وأضحت الغاية منها غاية فيها، وسارت على خط منحنٍ أفقدها غاياتها السامية، وأحل محلها غايات سياسية وعنصرية تأخذ بحسبانها: الأيديلوجية، والمعتقد، والجغرافية وأموراً أخرى باتت تتصاعد بتصاعد قوة القوى السياسية التي أفرزت شخوص اللجنة الموكّلة بتسيير توجهات الجائزة سياسياً واجتماعياً وعقائدياً.

وفي الثلث الأخير من القرن العشرين توضحت حقائق الغايات التي قامت عليها الجائزة، فهي لم تمنح في مجال الآداب للأفضل في ساحة العالم الأدبية، كذلك لم تمنح لمن أسسوا لقيم وطنية أو قومية، ولم تمنح لمن أرسوا أسساً نضالية، ولم تمنح لمن صاغوا هوية إنسانية لثقافاتهم الوطنية والقومية؛ وإنما كانت وما زالت تمنح لمن جافوا كل ذلك. وتوجهوا توجهاً مغايراً لإرادة شعوبهم وأممهم ومجتمعاتهم.

وكيلا نتهم بالتسرع في الأحكام أو التشنج في الرأي، أو التعصب لفكرة على حساب الحقيقة؛ نرى لزاماً علينا أن نضع أمام القارئ ريبورتاجاً قدمته وكالة الأنباء الفرنسية (أ. ف. ب) من باريس ونشرته صحيفة الدستور الأردنية في عددها الصادر بتاريخ 2001/10/10 وجاء فيه حرفياً:

"منذ العام 1901 مالت لجنة نوبل التي تمنح جائزة الأدب إلى مكافأة كُتَّاب غربيين ليسوا الأفضل بالضرورة، غير أن هذا الميل بدأ يتغير منذ الثمانينات مع منح الجائزة إلى أول كاتب إفريقي (وولي سوينكا 1986)، ثم إلى أول كاتب عربي (نجيب محفوظ 1988)، فأول كاتب صيني (غاوكسينفجيان 2000) في حين أن اللغة البرتغالية كوفئت للمرة الأولى في العام 1998 فقط (جوزيه سارا ماغو).

ويقول جان توزو أستاذ الأدب في جامعة السوربون: إن الحضارة الغربية ممثلة بشكل مبالغ فيه في هذا السجل.. أما في النصف الثاني من القرن الماضي عندما بدأت الدول النامية تأخذ موقعاً لها؛ دونت دول من غواتيمالا وكولومبيا ونيجيريا أسماءها.. وتجدر الإشارة هنا؛ إلى أن للنزعة الإنسانية اليونانية-اللاتينية أثراً كبيراً في ثقافة الدول الأكثر تمثيلاً في هذا السجل.

والأرقام بغنىً عن التعليق، فمن أصل الفائزين بالجائزة (في بعض السنوات كان هناك أكثر من فائز، وسنوات لم تمنح فيها الجائزة بسبب الحرب)، ثمة 72 أوربياً مع احتساب روسيا، (بينهم 15 أوربياً شمالياً) و 25 من خارج القارة الأوربية (بينهم عشرة أمريكيين وأسترالي وجنوب إفريقي).

وبين العامين 1901 و 1985 فاز بالجائزة ثمانية كُتّاب فقط من خارج أوربا والولايات المتحدة.

الهند على سبيل المثال فازت بالجائزة مرة واحدة (طاغوز في العام 1913)، ونال هذا الشرف عربي واحد نجيب محفوظ في العام 1988.. أما النساء الفائزات فعددهن لا يتجاوز التسع، بينهن ثلاث بين الأعوام 1991-1996.

في ظل هذه الظروف؛ هل يمكن الحديث الآن عن جوائز تمنح لما في ذلك مصلحة البشرية، نزولاً عند أمنية مؤسسها (ألفرد نوبل)؟!!.

وإن كان من السهل -مع مرور الزمن- إحصاء (سهوات) لجنة نوبل؛ فلا يمنع ذلك أن يذهل المرء لغياب أسماء عريقة عن السجل، أمثال: كونراد وستريندبرغ، وتولستوي، وجويس، وبروست، وجيمس، وبورخيس، وموسيل، فضلاً عن: بروخ ونابوكوف، وبريخت، وجيونو، وأنغاريتي، وكمال... وفي المقابل يزخر السجل بأسماء كثيرة باتت منسية.

ويقول دوني روجيه -فاسيلان (المسؤول عن معجم روبير للكتّاب الكبار): إن المستوى تحسّن في العقود الأخيرة على صعيد الكُتّاب الفرنسيين، فنتاج سولي برودوم (1901) وفريدريك ميسترال (1904) لم يعد يقرأ الآن.

ويقول توزو- مستشهداً بالكاتب الفرنسي فرانسوا مورياك (حائز على جائزة نوبل

1952):

في بعض الأحيان؛ لا يفوز بالجائزة أكبر الكتاب، بل أكثرهم فعالية، أولئك الذين يسعون إلى التأثير على معاصريهم.

ويقول عضو (لجنة جائزة نوبل) أوستين سيوستراند: الأمر ليس ألعاباً أولمبية؛ فكل حالة تناقش خلال سنوات عدة. نحن مستقلون عن الدولة ولدينا أفضل أجهزة استخبارات في مجال الأدب. وبالفعل كانت لجنة نوبل صائبة في خياراتها في الولايات المتحدة وألمانيا؛ بمكافأتها:

فوكنر وهمنغواي وشتاينبك من جهة، ومان بويل وغونترغراس من جهة ثانية.

ويرى عالم الاجتماع (بيار بورديو) أن جائزة نوبل تعكس "تقلبات الذوق المسيطر" (..؟..!)...

وفي حين ترفض الأكاديمية التدخل مباشرة في الجدل السياسي فقد رفضت في العام 1989 دعم سلمان رشدي علناً، بعدما أصدر الخميني فتوى بهدر دمه) مما أدى إلى استقالة بعض أعضاء اللجنة، غير أنها منحت –أحياناً– جوائزها وفقاً لمعايير خارجة عن نطاق الأدب، ولا سيما معايير جغرافية–سياسية...

وفي إطار الحرب الباردة؛ لم يكن اختيار السوفياتي سولجنتسين (1970) والبولندي مبلوش (1980) والتشيكي سيفيرت (1984)، والروسي (المنفي في الولايات المتحدة) (برودسكي)(1987) يعتمد على معايير أدبية خالصة– على ما كتبت صحيفة لوموند في العام 1996 منددة بسعي اللجنة إلى "اتخاذ موقف من الأيديلوجيات والتوازنات الاقتصادية."

وفي محاولة للتعبير عن سعيها لإظهار نزعة إنسانية جديدة في الأدب؛ كافأت لجنة نوبل على التوالي في عام 1991 الجنوب أفريقية نادين غورديمر في حين أن مواطنها ج. م. كوتزي الذي ناضل أقل منها ضد نظام الفصل العنصري؛ كان الأوفر حظاً.

وفي عام 1992 الكاتب ديريك وولكوت من جزيرة سانتا. لوتشيا في جزر الأنتيل، وفي العام 1993 كوفئت الأمريكية السوداء توني موريسون".

أما في العام 2001 فقد منحت اللجنة مكافأتها للكاتب الهندي الأصل نيبول من جزيرة ترينيداد، وكان قد ركّز أدبه على احتقار الحضارات والأجناس، وأعلن كرهه الشديد بل وحقده على الإسلام كدين أممي بات يهدد القوة العظمى التي يتوجب الاحتذاء بأنماطها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بل والانصهار في بوتقتها إن تفضلت بقبول ذلك.

أوردت المقبوس بنصه لأصل إلى أمرين مهمّين علينا أن نعيهما ونأخذهما في حسباننا:

–أولهما: الوصول إلى الجوهر المحرك لتوجه مكافأة الجائزة، وقد نص عليه المقبوس صراحة من خلال شهادات كبار المثقفين الفرنسيين، وقد تبدى الأمر في:

"الجائزة ليست لعبة أولمبية وإنما تمنح بناء على تحليل نفسي وتاريخي وذاتي لمن يرشح إليها.. أي أنها موقف من الانتماء، وخروج على مفهومات الحرية وكل الشرائع والنواميس والقيم، والتمسح بأعتاب القوة والتخلي عن الكرامة القومية وفلسفات الحق".

"أصحاب الجائزة توجههم أجهزة استخبارية دقيقة، تقرأ الغائب والمغيّب والممحو، وبالتالي تشير إلى المرشح إذا نجح في الامتحان، والامتحان غسيل العقل، والتبرؤ من القيم، والأجهزة الاستخباراتية الدقيقة والسائدة تمتح من الولايات المتحدة وإسرائيل بالتبعية".

"الجائزة لا تمنح بناء على معايير أدبية إبداعية دقيقة؛ وإنما تمنح بناء على الذوق المسيطر على توجيهها، وأصحاب الذوق يتلقون أوامرهم من غرفات خلفية مغلقة".

"الجائزة ربما تحجب عن إنسان تفاعل مع مشروطياتها، فانفعل، فَمُسخ، وقُزّم، فانكشف، وانفضح.. وبات في مواجهة الحقيقة عارياً، لذا تأخذ الجائزة بمصلحتها وتتخلى عن الذي كان في دائرة اختباراتها.. كما حدث مع سلمان رشدي" ومع هذا فقد استقال بعض أعضاء اللجنة احتجاجاً وتحدياً وهم يرون أن "تلويث" سمعة الجائزة خير من التخلي عن المُصَنَّعين المخلصين لأهدافها.

"الجائزة تمنح وفقاً لمعايير جغرافية–سياسية، لا وفق معايير إنسانية إبداعية".

وهنا لا بأس من تسليط الضوء، أو التذكير بذلك النفر الذين خرجوا على الإجماع وتنكروا لمجتمعاتهم، وأداروا ظهورهم للحقيقة، ولوّثوا شرعة الحق، وانبطحوا أمام قاتلي شعوبهم، وشوهوا، وضللوا، وتقلبوا، وتزيّا أكثرهم بأزياء المانحين وتماهوا مع أفكارهم وغاياتهم، فأصابوا بعض الشباب بدائهم، وتنكروا للعادة والتقليد وباتوا يخونون اللغة التي قدمتهم، فطعنوها، أحدثوا وأحدثوا حتى تحولوا إلى أصنام للخطيئة والخطأ، وما زالوا يوغلون بانتظار جائزة نوبل التي لن يحصلوا عليها لأنهم استهلكوا، وما عادوا يمثلون القيمة الإعلانية ولا الإعلامية، فانطفؤوا لأنهم فقدوا قوة الشحن.. أولئك الخارجون على نواميس أممهم أضحوا أيتاماً على مناضد اللئام.. بلا طعم ولون ورائحة فتاهوا وغيبتهم رغائبهم لأنهم عميٌّ عن الحق، صمٌّ أمام صوت الضمير الجمعي.. لذا أبعدوا إبعاد الأباعر المعبّدة إلى أن يموتوا... وتحرق كتبهم... وتندرس قبورهم.. ولن نسمي لأن الشعب يعرفهم، والأديب يعرفهم، والتاريخ يعرفهم، والله يعرفهم، وقبلها هم يعرفون أننا نعنيهم بلعناتنا، وتعنيهم اللجنة بالاحتقار والتنكر...

ابن الجوزي
رائداً للمقالة الأدبية في آداب العالم

د. فائق مصطفى

المقالة نوعان: المقالة الأدبية أو الذاتية التي تعنى بإبراز شخصية كاتبها وتعتمد الأسلوب الأدبي الذي يشع بالعاطفة ويستند إلى الصور الفنية، والمقالة الموضوعية أو العلمية التي تعنى بتجلية موضوعها بسيطاً وواضحاً وتحرص على التقيد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض وتقديم المقدمات واستخراج النتائج، لكن كلتيهما تنبع من منبع واحد هو رغبة الكاتب في التعبير عن شيء ما وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في الحياة والناس فيكتب مقالة ذاتية وقد يكون موضوعاً من الموضوعات فيعمد إلى المقالة الموضوعية(1).

****تتميز المقالة الأدبية من الأجناس الأدبية النثرية بالطابع الذي يجعلها تعبيراً مباشراً عن الرؤية الذاتية لكاتبها وخبراته.***

حدد النقاد والباحثون خصائص المقالة الأدبية، وقد جمعتها في كتابنا (في النقد الأدبي الحديث) على النحو الآتي:

الطول المعتدل: فالمقالة ليست طويلة إذ تأتي في بضع صفحات وذلك لأنها لا تتناول كلّ الأفكار والحقائق المتعلقة بموضوعها كما هو الشأن في البحث وإنما تتناول جانباً أو زاوية محددة منه.

العفوية: لا تخضع المقالة الأدبية في الغالب للمنهجية والتكلف والنظام الدقيق لأنها –كما يقول بعض النقاد– نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام. هي قطعة لا تجري على نسق معلوم، ولم يتم هضمها في نفس كاتبها.

الذاتية: تتميز المقالة الأدبية من الأجناس الأدبية النثرية بالطابع الذي يجعلها تعبيراً مباشراً عن الرؤية الذاتية لكاتبها وخبراته، ((فالمقال ليس حشداً من المعلومات وليس كل هدفه أن ينقل المعرفة، بل لا بدّ إلى جانب ذلك أن يكون مشوّقاً ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته فشخصية الكاتب لا بدّ أن تبرز في مقاله لا في الموضوع فحسب بل في طريقة تناوله الموضوع وعرضه إياه، ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة)).

الأسلوب الخاص والمتميز: الذي يثير الانفعال ويستند إلى الخيال والعبارات الموسيقية والصور الموحية واستخدام عناصر التشويق من

مثل أو حكاية. واختيار بداية جاذبة ومشوّقة وخاتمة تعطي القارئ شعوراً بالإقناع والرضا باكتمال الموضوع(2).

أجمع المؤرخون على أنَّ الكاتب الفرنسي مونتاني (1533–1592) هو أولّ من كتب المقالة الأدبية عندما آثر العزلة في قلعة تاريخية كان يملكها حيث شرع يقرأ كتباً مختلفة في الفلسفة والأدب والاجتماع ((وكان من عادته أن يقتبس من هذه الكتب الحِكَم الأخلاقية والأمثال والنوادر، وأن يعلق عليها تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي واجتمع له في ذلك شيء غير قليل وفي ذات يوم من عام 1572 شرع بجمع ما تشابه من الحِكَم والأمثال بعضها إلى بعض، ويرد فيها بخلاصة تأملاته عنها فإذا بها تكون قطعة نثرية خاصة وتكون الفصل الأول من كتاب بدأ يفكر بتأليفه وكأنه لا يقصد إلى الطبع ولن يكون هذا الكتاب أكثر من هذا التجميع والتعليق الشخصي على كل قطعة مجمّعة، وعدّ كل قطعة فصلاً وللفصل رقم وعنوان وكانت القطع قصيرة جافة، وتأليف مثلها كان في ذوق الكتب الأخلاقية المنتشرة في منتصف القرن السادس عشر ويعرفها مونتيني حق المعرفة))(3).

*المقالة الأدبية في الأدب العربي القديم اختلف بشأنها الباحثون من حيث ظهورها وشكلها.

يقول مونتاني في مقدمة كتابه (محاولات أو تجارب) الصادر في عام 1580 ((إن هذا الكتاب حسن الطوية فهو ينبهك منذ البداية إني لا أستهدف من ورائه مقصداً إلا ما ينفع العام والخاص، ولم أرد به خدمتك أو إعلاء ذكرى فإن مواهبي تعجز عن تحقيق مثل هذه الغاية... لقد خصصته لمنفعة الخاصة من أهلي وأصدقائي حتى إذا ما افتقدوني استطاعوا أن يجدوا فيه صورة لطباعي وميولي، فيسترجعوا ذكراي التي خلفتها لهم حيّة كاملة ولو كان هدفي أن أظفر بإعجاب العالم لعملت على إطراء نفسي وإظهارها بطريقة منمّقة ولكني أريد أن أعرف في أبسط صوري الطبيعية العادية دون تكلف ولا تصنع لأني أنا الذي أصوّر نفسي لهذا تبرز مساوئي واضحة وسجيتي على طبيعتها ما سمح لي العرف بذلك...))(4)، فهو سمى كتابه هذا (محاولات أو تجارب) لأنه أقدم بادئ الأمر على تسجيل ما يعن له من خواطر توحيها إليه قراءته ثم مضت فكرة تصوير نفسه تملك عليه تفكيره، إنه يود أن يصل إلى معرفة نفسه وأن يختبر طباعه في مختلف ظروف الحياة، ومن هنا جاءت كلمة Essais بمعنى محاولة(5).

أما المقالة الأدبية في الأدب العربي القديم فقد اختلف بشأنها الباحثون، فمنهم من يرى أن بذور المقالة في الأدب العربي ظهرت منذ القرن الثاني للهجرة وتمثلت على أحسن صورها في الرسالة وخاصة الإخوانية والعلمية(6). لكنّ محمد عوض محمد يرى أن أصول المقالة تتمثل في الخطب والمقامات والأحاديث والفصول والرسائل(7). وعدّ العقاد ((الفصل)) كما عرفه العرب، أقدم رائدٍ للمقالة في الآداب العالمية لأنه ظهر قبل ظهور مقالات مونتاني(8).

لكنَّ كتاباً لابن الجوزي العالم والأديب البغدادي (510–597هـ) يحمل عنوان (صيد الخاطر) وقع في يدي أخيراً فأخذت أقرأ فصوله فإذا هي قطع نثرية قصيرة لا تختلف عن نصوص المقالة الأدبية إذ تتوافر فيها شروط المقالة وخصائصها كافة مثل الذاتية والأسلوب الممتع ووجهة النظر الخاصة والعفوية... الخ. إذن لِمَ لا نعدَ مثل هذه الفصول مقالات أدبية؟ ولِمَ لا يكون ابن الجوزي الرائد الأول للمقالة لأنه عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، في حين عاش مونتاني في القرن السادس عشر، ولنفصل الكلام على ذلك.

يقول ابن الجوزي في مقدمة (صيد

الخاطر): ((... لَمّا كانت الخواطر تجول في تصفح أشياء تعرض لها، ثم تعرض عنها فتذهب، كان من أولى الأمور حفظ ما يخطر لكي لا ينسى، وقد قال عليه الصلاة والسلام: "قيِّدوا العلم بالكتابة". وكم خطر لي شيء فأتشاغل عن إثباته فيذهب، فأتأسف عليه ورأيت في نفسي إنني كلما فتحت بصر التفكر، سنح له من عجائب الغيب ما لم يكن في حساب فانثال عليه من كثيب التفهيم ما لا يجوز التفريط فيه فجعلت هذا الكتاب قيداً –لصيد الخاطر– والله وليّ النفع، إنه قريب مجيب))(9).

يتضح في هذه المقدمة أن ابن الجوزي إنما كتب هذه الفصول ليسجّل فيها خواطره التي أثارتها تجاربه وعلاقاته مع الأشياء. وهذه الخواطر ليست وليدة البحث والدرس العميق وإنما هي خواطر آنية تولد وتزول سريعاً إنْ لم تُدوّن لهذا سعى إلى تدوينها في هذا الكتاب وسمّاه (صيد الخاطر) كما سمّى فيما بعد أحمد أمين أشهر كتاب في المقالة الأدبية في الأدب العربي الحديث (فيض الخاطر) وهذا يعني أنَّ مفهوم ابن الجوزي لفصول كتابه قريب من مفهوم مونتاني لفصوله فهو جسّد فيها خواطره معلّقاً على هذا القول أو ذاك ومصوراً تجارب نفسه وعيوبها وما توصل إليه من أفكار تتعلق بالدين والحياة والمجتمع.

ولنحاول بعد ذلك أنْ نجلو خصائص المقالة الأدبية وشروطها في فصول (صيد الخاطر):

أولاً: الطول فهذه الفصول ذات طول معتدل يتراوح بين الصفحة الواحدة وبضع صفحات كما هو شأن المقالات الحديثة، وليس بينها فصول طويلة تقرب من البحث، لكن قسماً منها قصير يأتي في أقلّ من صفحة، وهذا ما يجعله شبيهاً بالخاطرة الحديثة، مثال ذلك فصل (راحة المؤمن هناك). ((تفكرت في نفسي فرأيتني مفلساً من كل شيء)).

إن اعتمدت على الزوجة لم تكن كما أريد، وإن حسنت صورتها لم تكمل أخلاقها، وأن تمّت أخلاقها كانت مريدة لغرضها لا لي، ولعلها تنتظر رحيلي.

وإن اعتمدت على الولد فكذلك، والخادم والمريد لي كذلك، فإن لم يكن لهما مني فائدة لم يريداني. وأما الصديق فليس ثمَّ، واخ في الله كعنقاء مغرب، ومعارف يفتقدون أهل الخير ويعتقدون فيهم قد عدموا وبقيت وحدي.

وعدت إلى نفسي– وهي لا تصفو إليّ أيضاً ولا تقيم على حالة سليمة–فلم يبقَ إلا الخالق سبحانه، فرأيت إني قد اعتمدت على أنعامه فما آمن ذلك البلاء، وإن رجوت عفوه فما آمن عقوبته، فو أسفاً لا طمأنينة ولا قرار. واقلقي من قلقي. واحرقي من حرقي. بالله ما العيش إلا في الجنة، حيث يقع اليقين بالرضى والمعاشرة لمن لا يخون ولا يؤذي. فأما الدنيا فما هي دار ذاك)).(10).

فهذه خاطرة سريعة عنّت له تتعلق بالراحة التي يبحث عنها في الدنيا فلا يجدها، فيتوجه بأنظاره إلى الآخرة، حيث اليقين بالرضا والمعاشرة لمن لا يخون.

ومثل ذلك فصول مونتاني فبعضها في صفحات قليلة وأخرى تطول حتى تقرب من البحث مثل فصل (الكتب) الذي يدور على النقد الأدبي.

ثانياً: الذاتية، فكثير من فصول (صيد الخاطر) يعكس تأملات ابن الجوزي ورؤاه الذاتية وتجاربه وخبراته الشخصية في الحياة، ولهذا فقارئ هذه الفصول يجد فيها شخصية ابن الجوزي واضحة وفلسفته جلية. هناك فصول تحمل عناوين ذاتية مثل فصل (تجارب مع الحياة)

***عندما كتب ابن الجوزي فصول كتابه إنما كتبها ليسجل فيها خواطره التي أثارتها تجاربه وعلاقاته مع الأشياء.**

وفصل (تجارب مع الناس) الذي يستهله بـ ((ليس في الدنيا أكثر بلاهة مِمَّن يسئ إلى شخص ويعلم أنه قد بلغ إلى قلبه بالأذى ثم يصطلحان في الظاهر فيعلم أن ذلك الأذى مُحي بالصلح))(11).

فضلاً عن فصول تبدأ بـ (رأيت) مثل فصل (سعة الثقافة ونفاذ البصيرة) الذي يستهل بـ ((رأيت الشره في تحصيل الأشياء يفوّت الشره عليه مقصودة، وقد رأينا من كان شرها في جمع المال فحصل له الكثير منه وهو مع ذلك حريص على الازدياد...))(12).

لكنّ هناك فصولاً أخرى عُني فيها ابن الجوزي بتعرية نفسه وكشف عيوبها ونقائضها كما فعل في فصل (حساب نفس):

((تفكرت في نفسي يوماً تفكر محقق فحاسبتها قبل أن تحاسب ووزنتها قبل أن توزن، فرأيت اللطف الرباني من بدء الطفولة وإلى الآن أرى لطفاً بعد لطف وستراً على قبيح وعفواً عما يوجب العقوبة.

وما أرى لذلك شكراً إلا باللسان.

وقد تفكرت في خطايا لو عوقبت ببعضها لهلكت سريعاً.

ولو كشف للناس بعضها لاستحييت.

ولا يعتقد معتقد عند سماع هذا أنها من كبائر الذنوب حتى يظن فيما يظنّ في الفساق بل هي ذنوب قبيحة في حق مثلي، وقعت بتأويلات فاسدة.

فصرت إذا دعوت أقول: اللهم بحمدك وسترك عليّ اغفر لي.

ثم طالبت نفسي بالشكر على ذلك فما وجدته كما ينبغي.

ثم أنا أتقاضى منه مراداتي، ولا أتقاضى نفسي بصبر على مكروه ولا بشكر على نعمة.

فأخذت أنوح على تقصيري في شكر المنعم، وكوني أتلذذ بإيراد العلم من غير تحقيق عمل به، وقد كنت أرجو مقامات الكبار فذهب العمر وما حصل المقصود.

فوجدت أبا الوفاء بن عقيل قد ناح نحو ما نحت فأعجبتني فكتبتها ههنا...))(13).

والشيء نفسه يصنعه مونتاني في كثير من مقالاته مثل مقالة (تهذيب الأطفال) حيث أشار إلى ما بذله والده من جهود لتهذيبه وتثقيفه بأسلوب يعتمد اللطف واللين بعيداً عن القهر، لكنّ الأب لم يحصل على الثمرة المرجوة والسبب –كما يقول مونتاني– يرجع إلى (عقم الحقل الذي غرس فيه نباته وقلة صلاحيته لأني، وإن كنت قوي البنية، موفور الصحة، لطيف المعشر، مهذباً، إلا أنني كنت متثاقلاً كسولاً متراخياً، حتى إنهم عجزوا عن انتزاعي من كسلي ولو كان بذلك يدفعني إلى اللعب، أما ما كنت أبصره فقد كنت أعيه جيداً، وكنت تحت هذا الطبع المتثاقل أطلق لخيالي العنان في جرأة وأسترسل في أفكار تفوق سني وكان ذكائي بطيئاً لا يسير إلا حيثما وجِّه، كما كان فهمي متثاقلاً وأفكاري متخاذلة، وكانت ذاكرتي تخونني، لهذا لم يكن من العجيب أن لا يستخلص أبي بعد هذا شيئاً مذكوراً من الثقافة التي وفرها لي...))(14).

جعل ابن الجوزي قسماً من فصوله تعبيراً مباشراً عن خبراته الشخصية في حياته ونظراته في الكون والمجتمع، كما فعل في فصل (أين الأصدقاء) الذي خصصه للحديث عن خبرته في الصداقة والأصدقاء ((رأيت نفسي تأنس بخلطاء نسمّيهم أصدقاء فبحثت بالتجارب عنهم فإذا أكثرهم حساد على النعم وأعداء لا يسترون زلة ولا يعرفون لجليس حقاً ولا يواسون من مالهم صديقاً.

كثير من فصول صيد الخاطر يعكس تأملات ابن الجوزي ورؤاه الذاتية وتجاربه وخبراته الشخصية في الحياة.

فتأملت الأمر فإذا الحق سبحانه يغار على قلب المؤمن أن يجعل له شيئاً يأنس به فهو يكدر عليه الدنيا وأهلها ليكون أنسه به، فينبغي أن يَعدّ الخلق كلهم معارف ليس فيهم صديق، بل تحسبهم أعداء...))(15). أما فصل (الكون الكبير) فيصف فيه بدائع الكون وما أثارته في نفسه من إحساس التعظيم لقدرة الخالق ((عرض لي في طريق الحج خوف من العرب فسرنا على طريق خيبر فرأيت من الجبال الهائلة والطرق العجيبة ما أذهلني، وزادت عظمة الخالق عزّ وجل في صدري فصار يعرض لي عند ذكر تلك الطرق نوع تعظيم لا أجده عند ذكر غيرها، فصحت بالنفس: ويحك اعبري إلى البحر وانظري إليه وإلى عجائبه بعين الفكر تشاهدي أهوالاً هي أعظم من هذه ثم أخرجي عن الكون والتفتي فإنك ترينه بالإضافة إلى السموات والأفلاك كذرة في فلاة...))(16).

وفي الوقت نفسه نلقى فصولاً يغلب عليها أسلوب الوعظ والتعليم الذي يسيئ إلى روح المقالة الأدبية المعتمدة أسلوب الهمس والعفوية بعيداً عن التكلف فكأنها حديث بين صديقين، لكنّ جفاف الوعظ والتعليم يرطّبه ابن الجوزي عندما يربط الوعظ والتوجيه بنفسه وتجاربه وتأملاته الشخصية حتى يبدو مبرراً وطبيعياً غير مفروض على القارئ فرضاً كما نجد في فصل (النفس طامعة إذا أطمعتها) حيث يقول ((كنت أسمع علي بن الحسين الواعظ يقول على المنبر: والله لقد بكيت البارحة من يد نفسي.

فبقيت أنا أتفكر وأقول: أي شيء قد فعلتُ نفس هذا حتى يبكي؟

هذا رجل متنعم له الجواري التركيات وقد بلغني أنه تزوج في السر بجملة من النساء ولا يطعم إلا الغاية من الدجاج والحلوى.

وله الدخل الكثير والمال الوافر والجاه العريض والأفضال على الناس.

وقد حصل طرفاً من العلم واستعبد كثيراً من العلماء بمعروفه وراحته دائمة الندى. فما الذي يبكيه منها؟.

فتفكّرت فعلمت أن النفس لا تقف عند حد بل تروم في اللذات ما لا منتهى له، وكلّما حصل لها عرض برد عندها وطلبت سواه، فيفنى العمر ويضعف البدن ويقع النقص، ويرق الجاه ولا يحصل المراد.

وليس في الدنيا أبله مِمّن يطلب النهاية في لذات الدنيا، وليس في الدنيا على الحقيقة لذة إنما هي راحة من مؤلم.

فالسعيد من إذا حصلت له امرأة أو جارية فمال إليها ومالت عليه وعلم سترها ودينها، أن يعقد الخنصر على صحبتها...))(17).

فابن الجوزي لم يعظ القارئ هنا بأسلوب مباشر قد لا يصغي إليه، لكنه فعل ذلك بعد أن ذكر تجربة مرّ بها تمثلت في سماعه واعظاً يبكي على المنبر، أي أنه ربط بين الوعظ والقصة التي تصلح قالباً مناسباً لنقل التوجيه والإرشاد.

وقد يلجأ ابن الجوزي إلى التخفيف من جفاف الوعظ باستخدام الشعر الذي يأتي في نهاية الفصل، مجسّداً ما يريد أن يقوله مثل فصل (تجارب مع الناس) حيث يدعو القارئ إلى الحذر من الصديق المنقلب عدواً لأنه قد اطلع على خفيّ السر، فيقول في ختام الفصل ((... كن كما يقال عن الذئب: (18)

ينام بإحدى مقلتيه ويتقي

بأخرى الأعادي فهو يقظان هاجع

ولا ننسى هنا أنّ مونتاني نفسه يلجأ أحياناً إلى أسلوب التعليم فيخاطب القارئ ناصحاً إياه، كما نرى في مقالة (التحكم في الإرادة) حيث يقول

***تفكرت في نفسي يوماً تفكر محقق فحاسبتها قبل أن تحاسب ووزنتها قبل أن توزن.**

((... وإن مـن يـدركون حـق أنفسـهم علـيهم وواجبـاتهم نحوهـا يعلمـون أنَّ الطبيعـة قـد كلفـتهم بمهمـة كبرى كلها دأب ونصب فوفِّ نفسك حقها واجعله دائماً نصب عينيك....))(19)

كمـا أن النزعـة الإصـلاحية غلبـت علـى مقالات القرن الثامن عشر في أوربا مثل مقالات جونسون، كذلك برز أسلوب التوجيه في مقالات بعض كتاب المقالة العربية الحديثة مثل مصطفى لطفي المنفلوطي الذي يقول في مقاله (الوجهاء) مخاطباً أحد الوجهاء ((... فيا أيها الإنسان احذر الحذر كلّه أن تكون واحداً من هؤلاء فإنهم سباع مفترسة وذئاب ضارية بل أعظك أن لا تدنو من واحد منهم أو تعترض طريقه، فربما بدا له أن يأكلك غير حافل بك، ولا أسف عليك، أيها الإنسان ارحم الأرملة التي مات عنها زوجها...))(20).

وعلى نحو عام يبدو أن ابن الجوزي قصد وهو يعرض تجاربه وتأملاته في الحياة والمجتمع إلى إفادة القراء بهذه الخبرة وإضاءة سبيلهم حتى يحققوا لهم السعادة في الدنيا والآخرة، في حين تبدو فلسفة مونتاني فلسفة فردية تقوم على الميل إلى التمتع بمباهج الحياة والعمل على إرضاء الميول والرغبات الطبيعية للإنسان.

ثالثاً: العفوية واللا منهجية في البناء، فلا تنظيم ولا نسق في المنطق بين أجزاء المقالة، وبهذا تتميز المقالة وتختلف عن البحث. وهذه الخاصية واضحة في فصول (صيد الخاطر) لأنها –كما جاء في المقدمة– خواطر جالت في ذهن ابن الجوزي فقيّدها كما هي حتى لا تذهب فيأسف عليها، ولهذا كان طبيعياً أن تظهر فيها العفوية ويغيب التكلف، فهو يبدأ الفصل مثلما يريد ويقف كما يحلو له بلا قيود وضوابط وتخضع لها كتابته.

ثمة فصول يقوم بناؤها على تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي على أقوال أو حِكَم أو أبيات مأثورة. مثال ذلك فصل (حكمة المنع) وجاء فيه ((تفكّرت في قول شيبان الراعي لسفيان: يا سفيان عدَّ منع الله إياك عطاء منه لك، فإنه لم يمنعك بخلاً، إنما منعك لطفاً.

فرأيته كلام من قد عرف الحقائق. فإن الإنسان قد يريد المستحسنات الفائقات فلا يقدر، وعجزه أصلح له لأنه لو قدر عليهن تشتت قلبه، إما بحفظهن أو بالكسب عليهن. فإن قوي عشقه لهن ضاع عمره وانقلب همّ الآخرة إلى الاهتمام بهن. فإن لم يردنه فذاك الهلاك الأكبر. وإن طلبن نفقة لم يطلقها، كان سبب ذهاب مروءته وهلاك عرضه...))(21)

نلحظ هنا تعليق ابن الجوزي الشخصي على قول شيبان الراعي متسماً بالعمق والطرافة لأنه يتعدى ظواهر الأشياء إلى بواطنها، ويسهب في ذكر أمثلة عدة تجلو ما يذهب إليه. ومثل ذلك فعل مونتاني في مقالاته الأولى مثل مقالة (في أن الفلسفة تعلمنا كيف يجب أن نموت) ((قال شيشرون: ليست الفلسفة سوى التهيؤ للموت.

ربما قصد شيشرون بهذا القول أن التأمل العميق يشبه انخطاف النفس عن الجسد ويهيؤها لمؤالفة الموت، أو أن كل حكمة البشر تؤول في النهاية إلى تمرين النفس بل على عدم الخوف من الموت...))(22).

وقد يكون التعليق على حكمة يستهلّ بها الفصل، بعدها يورد أبياتاً شعرية ثم يبدأ تعليقه وشرحه لما قيل، كما فعل في فصل (علوّ الهمة) ((من رزق همة عالية يعذب بمقدار علوها كما قال الشاعر:

وإذا كانت النفوس كباراً

تعبت في مرادها الأجسام

وقال الآخر:

****عرض لي في طريق الحج خوف من العرب فسرنا على طريق خيبر فرأيتُ من الجبال الهائلة والطرق العجيبة ما أذهلني.***

ولكـل جسـم فــي النحـول بليـة

ويــلاء جسـمي مـن تفـاوت همتــي

وبيان هذا إن من علت همته طلب العلوم كلّها ولم يقتصر على بعضها وطلب من كل علم نهايته، وهذا لا يحتمله البدن، ثم يرى أن المراد العمل فيجتهد في قيام الليل وصيام النهار، والجمع بين ذلك وبين العلم صعب...))(23).

وقد يكون الاستهلال قصة يرويها ابن الجوزي بإيجاز ثم يستنبط منها أفكاراً وعبراً يضعها أمام القارئ مثل فصل (تعليل النفس) ((مرَّ بي حمالان تحت جذع ثقيل، وهما يتجاوبان بإنشاد النغم وكلمات الاستراحة.. فأحدهما يصغي إلى ما يقوله الآخر ثم يعيده أو يجيبه بمثله، والآخر همته مثل ذلك.

فرأيت أنهما لو لم يفعلا هذا زادت المشقة عليهما وثقل الأمر، وكلما فعلا هذا هان الأمر.

فتأملت السبب في ذلك، فإذا به تعليق فكر كل واحد منهما بما يقوله الآخر، وطربه به وإحالة فكره في الجواب بمثل ذلك، فينقطع الطريق وينسى ثقل المحمول.

فأخذت من هذا إشارة عجيبة، ورأيت الإنسان قد حمل من التكليف أموراً صعبة، ومن أثقل ما حمل مداراة نفسه وتكليفها الصبر عما تحبّ وعلى ما تكره. فرأيت الصواب قطع طريق الصبر بالتسلية والتلطف للنفس، كما قال الشاعر: (24)

فـإن تشـكت فعلّلهـا المجـرة مـن

ضـوء الصباح وعدها بـالرواح ضـحى

وفي فصول أخرى تتتابع القصص الواحدة بعد الأخرى موضحة الفكرة التي يدور عليها الفصل حتى يبدو الفصل مقالة قصصية حديثة.

وفي الوقت نفسه تضفي القصص على الفصل ملامح الفكاهة وروحها كما هو شأن فصل (عبيد المال) الذي يستهل بفكرة تستدعي قصصاً ((سبحان من جعل الخلق بين طرفي نقيض، والمتوسط منهم يندر... ولقد بلغني في هذا ما ليس فوقه مزيد، ذكرته لتعتبر به. فحدثني شيخنا أبو الفضل بن ناصر عن شيخه عبد المحسن الصوري، قال: كان بصور تاجر في غرفة له يأخذ كل ليلة من البقال رغيفين وجوزة فيدخل إلى غرفته وقت المغرب فيضرم النار في الجوزة فتضيء بمقدار ما ينزع ثوبه. وفي زمان إحراق القشر تكون قد استوت فيمسح بها الرغيفين ويأكلهما.

فبقي على هذا مدة فمات، فأخذ منه ملك صور ثلاثين ألفاً. ورأيت أنا رجلاً من كبار العلماء...)(25).

يقول محمد يوسف نجم في كتابه الرائد عن فن المقالة ((تُستهل أكثر المقالات الذاتية بفكرة عامة أو بخاطرة من الخواطر، ثم يقيم عليها الكاتب بناء موضوعه ثم يتتبعها بالشرح والتفسير والتعليق (........) وبعد أن يفرغ الكاتب من وضع هذه الفكرة وجلائها على وجه من الوجوه يتقدم إلى شرحها وتوسيعها، وذلك بأن يقدم بعض الأمثلة الواقعية المحسوسة التي يستمدها من تجاربه في الحياة وتمرسه بها)(26).

وهذا ما يصنعه ابن الجوزي في كثير من فصوله التي يستهلها بفكرة عامة ثم يتتبعها بالشرح والتعليق، مقدِّماً أمثلة مستمدة من تجاربه أو ملاحظاته في الحياة، وينهي بعضها بالمغزى الذي يريد أن يقدمه إلى القارئ.

وهناك فصول ينتظم بناؤها ويتجلى فيها طابع الدرس والبحث العلمي مثل فصل (الأنبياء الكذبة ورسالة الإسلام) تكلم فيه على أدعياء

****كنت أسمع علي بن الحسين الواعظ يقول على المنبر: والله لقد بكيت الماء...***

النبوات، وما انتهوا إليه من مصير، وفضح أساليبهم وحيلهم في إدعاء النبوة وخداع الناس.

رابعاً: الأسلوب، يتجلى في هذه الفصول الأسلوب الذي يشترطه نقاد المقالة الأدبية الحديثة وهو الأسلوب السهل المرسل والمتدفق الخالي من التكلف والصنعة البيانية الثقيلة، الأسلوب الذي يمكن أن يفهمه كل القراء، على الرغم من أن ابن الجوزي عاش في عصر غلبت فيه الصناعة اللفظية على أسلوب الأدب شعره ونثره، من هنا رأى محقق الكتاب ناجي الطنطاوي أنّ ابن الجوزي ((ينطلق أحياناً سهلاً بلا تكلف كأنه يتحدث إلى جليس (.......) وربما عقّد وعاظل واختصر فأضاع المعنى واكتفى بإشارة عن البيان، وكثيراً ما يستعمل عبارات واصطلاحات من اللغة العباسية وهي لغة عامة بغداد))(27) غير أن الفصول التي يتعقد فيها الأسلوب قليلة.

ابن الجوزي لم يعظ القارئ بأسلوب مباشر قد لا يصغي إليه لكنه فعل ذلك بعد أن ذكر تجربة مرَّ بها.

لكنّ هذا الأسلوب في الوقت نفسه أسلوب أدبي يستخدم جملاً قصيرة ومركّزة وعبارات بليغة وصوراً فنية موحية.

كما أنّ شخصية ابن الجوزي تبدو في طريقة عرضه للمادة التي ينتقيها لفصوله، أنه يختار طريقة مشوِّقة تعتمد خطوات ((تقوم على المقارنة والمعارضة والتقسيم وتحليل العلاقات وملاحظة أوجه الشبه))(28). ففي فصل (يوم العيد ويوم القيامة) يجمع ببراعة بين مشهدين لا تبدو علاقة ما بينهما، لكن خياله الخصب جعله يربط بينهما بعلاقة هي اختلاف أحوال الناس في كلّ منهما. فكما يشاهد في العيد الفقير والغني ومتوسط الحال، فكذلك تكون هذه الأشكال الثلاثة في القيامة حيث يكون مقام الإنسان حسب ما عمله في الحياة الدنيا.

وهكذا استطاع ابن الجوزي بهذه الصورة الحيّة أن يشخص أحوال الناس في القيامة، يذكّرهم بما هو مطلوب منهم في دنياهم حتى يستعدوا لآخرتهم ((رأيت الناس يوم العيد فشبّهت الحال بالقيامة فإنهم لما انتبهوا من نومهم خرجوا إلى عيدهم كخروج الموتى من قبورهم إلى حشرهم، فمنهم ما زينته الغاية ومركبه النهاية ومنهم المتوسط ومنه المرذول، وعلى هذا أحوال الناس يوم القيامة. قال تعالى ﴿يوم نحشر المتقين إلى الرحمن وفداً﴾ أي ركباناً ((ونسوق المجرمين إلى جهنم ورداً)) أي عطشاً، وقال عليه الصلاة والسلام: يحشرون ركبانا ومشاة وعلى وجوههم. ومن الناس من يُداس في زحمة العيد وكذلك الظلمة يطأهم الناس بأقدامهم في القيامة. ومن الناس يوم العيد الغني المتصدق. كذلك يوم القيامة أهل المعروف في الدنيا هم أهل المعروف في الآخرة...))(29).

إن لابن الجوزي شغفاً كبيراً بالصورة، فهو يعتمدها في أغلب فصوله وفي بعضها تتوالى الصور وتتدفق مجسّدة الأفكار التي يذهب إليها ومضفية الإمتاع على المادة التي يعرض لها، ففي فصل (نماذج للعبرة) يعرض لأمثلة محسوسة على شكل صور تشبيهية لأحوال الإنسان حتى يعتبر بها في الدنيا ((إن الله عز وجل جعل لأحوال الآدمي أمثلة ليعتبر بها.

فمن أمثلة أحواله القمر الذي يبتدئ صغيراً ثم يتكامل بدراً ثم يتناقص بالمحاق، وقد يطرأ عليه ما يفسده كالكسوف فكذلك الآدمي أوله نطفة ثم يترقى من الفساد إلى الصلاح، فإذا تم كان بمنزلة البدر الكامل ثم تتناقص أحواله بالضعف فربما هجم الموت قبل ذلك هجوم الكسوف على القمر، قال الشاعر:

والمرء مثل هلال عند طلعته

يبدو ضئيلاً لطيفاً ثم يتسق

يزداد حتى إذا ما تمَّ أعقبه

كر الجديدين نقصاً ثم ينمحق

ومن أمثلة حاله، دود القزّ فإنه يكون حيّاً إلى أن يبتدئ نبات قوته وهو ورق الفرصاد فإذا اخضّر الورق دبت الروح فيه. ثم ينتقل من حال إلى حال كانتقال الطفل...))(30).

ومن الظواهر الأسلوبية التي يعتمدها ابن الجوزي لتحقيق (الأدبية) في الفصول التكرار الذي يوفّر فيها إيقاعاً ويضفي عليها معان ودلالات متنوعة، حتى يصير الفصل شعراً يمتّع الحواس والفكر كما هو شأن فصل (جلال العبادة وجمال العابدين) ((كلما أوغلت الفهوم في معرفة الخالق فشاهدت عظمته ولطفه ورفعته تاهت في محبته فخرجت عن حد الثبوت. وقد يكون خلق من الناس غلبت عليهم محبته، فلم يقدروا على مخالطة الخلق ومنهم من لم يقدر على السكوت عن الذكر وفيهم من لم ينم إلا غلبة، وفيهم من هام في البراري وفيهم من احترق في بدنه.

فيا حسن مخمورهم ما ألذ سكره ويا عيش قلقهم ما أحسن وجدهم! كان أبو عبيدة الخواص قد غلبه الوجد فكان يمشي في الأسواق يقول: واشوقاً إلى من يراني ولا أراه.

وكان فتح بن سخرف يقول: قد طال شوقي إليك، فعجّل قدومي عليك.

وكان قيس بن الربيع كأنه مخمور من غير شراب.

وكان ابن عقيل يقول: التبذل فيه سبحانه أحسن من التجمل في غيره.

هل رأيت قطّ عراة أحسن من المحرمين؟

هل رأيت للمتزينين برياش الدنيا سمتا كأثواب الصالحين؟

هل رأيت خماراً أحسن من نعاس المتهجدين؟

هل رأيت سكراً أحسن من صعق الواجدين؟

هل شاهدت ماءاً صافياً أصفى من دموع المتأسفين؟...(31)

أما أساليب عرض الفصول فمتنوعة منها الأسلوب القصصي حيث ترد القصة بأحداثها وشخصياتها عنصر تشويق وشرح وإقناع، ففي فصل (من كنوز الإحسان) يتحدث ابن الجوزي عن أهمية الإحسان، الإحسان إلى أي إنسان لا سيما من يمكن أن تكون له ولاية أو المعزول من الولاية، فيكون إحسانه مضاعفاً لمن أحسن إليه عندما تعود إليه ولايته، فيأتي بقصة تجلو هذه الفكرة ((وينبغي أن يحسن إلى كل أحد، خصوصاً من يجوز أن يكون له ولاية وأن يخدم المعزول، فربما نفع في ولايته.

وقد روينا أن رجلاً استأذن على قاضي القضاة ابن أبي داؤد وقال: قولوا له أبو جعفر بالباب، فلما سمع هشّ لذلك وقال: ائذنوا له فدخل، فقام وتلقاه وأكرمه وأعطاه خمسة آلاف وودعه. فقيل له: رجل من العوام فعلت به هذا؟ قال: إني كنت فقيراً، وكان هذا صديقاً فجئته يوماً فقلت له: أنا جائع. فقال: اجلس وخرج فجاء بشواء وحلوى وخبز فقال: كلْ.

فقلت: كلّ معي. قال: لا. قلت: والله لا آكل حتى تأكل معي، فأكل فجعل الدم يجري من فمه. فقلت: ما هذا؟ فقال: مرض. فقلت: والله لا بدّ أن تخبرني. فقال: إنك لَمّا جئتني لم أكن أملك شيئاً، وكانت أسناني مصببة بشريط من ذهب، فنزعته واشتريت به. فهلا أكافئ مثل هذا؟...(32).

ومن أساليب العرض أيضاً الأسلوب الحواري، الحوار مع النفس أو مع الشيطان، فيأتي الحوار معبّراً عن فكرة الفصل تدريجياً حتى تكتمل في النهاية مع انتهاء الحوار، فيبدو الفصل كأنه مسرحية قصيرة. مثال ذلك فصل (حساب الورعين) ((أمكنني تحصيل شيء من الدنيا بنوع

قد يلجأ ابن الجوزي إلى التخفيف من جفاف الوعظ باستخدام الشعر الذي يأتي في نهاية الفصل.

العفوية واللا منهجية في البناء حيث لا تنظيم ولا نسق في المنطقة بين أجزاء المقالة وبهذا تتميز المقالة وتختلف عن البحث.

من أنواع الرخص، فكنت كلما حصل شيء منه فاتني من قلبي شيء، وكلما استنارت لي طريق التحصيل تجدد في قلبي ظلمة.

فقلت يا نفس السوء –الإثم حزّاز القلوب– وقد قال استفتِ قلبك، فلا خير في الدنيا كلها إذا كان في القلب من تحصيلها شيء أوجب نوع كدر. وأن الجنة لو حصلت بسبب يقدح في الدين أو في المعاملة ما لذت، والنوم على المزابل مع سلامة القلب من الكدر ألذّ من تكآت الملوك.

وما زلت أغلّب نفسي تارة ويغلبني أخرى، ثم تدعي الحاجة إلى تحصيل ما لا بد لها منه.

وتقول: فما أتعدى في الكسب المباح في الظاهر.

فقلت لها: أو ليس الورع يمنع من هذا؟ قالت: بلى.

قلت: أليست القسوة في القلب تحصل به؟ قالت: بلى.

قلت: فلا خير لك في شيء هذا ثمرته.

فخلوت يوماً بنفسي فقلت لها: ويحك اسمعي أحدثك...(33).

أمّا الحوار مع الشيطان فيتجلى في فصل (سناء الهمم) ((دعوت يوماً فقلت: اللهم بلغني آمالي من العلم والعمل، وأطل عمري لأبلغ ما أحب من ذلك. فعارضني وسواس من إبليس فقال: ثم ماذا؟ أليس الموت؟ فما الذي ينفع طول الحياة؟ فقلت له: يا أبله، لو فهمت ما تحت سؤالي علمت أنه ليس بعبث. أليس في كل يوم يزيد علمي ومعرفتي، فتكثر ثمار غرسي فأشكر يوم حصادي...(34).

وفي فصل (مناجاة) يقوم عرض الفصل على المناجاة إذ يناجي ابن الجوزي الله سبحانه وتعالى أن ينصره على الذين يعادونه لأنه يؤمن بأن القرآن كلام الله وأنه قديم ((فقلت يوماً في مناجاتي للحق سبحانه وتعالى: سيدي نواصي الكل بيدك، وما فيهم من يقدر لي على ضرّ، إلا أن تجريه على يده وإن قلت سبحانك ((وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله)).

وعلى أي حال يبدو أن مقولة بعض الأسلوبيين ((إن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب، ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله))(36) تصدق على فصول ابن الجوزي، لأنه –كما رأينا– سعى سعياً حثيثاً إلى اعتماد ألوان مختلفة من الصور والتكرار والقصة والحوار... الخ، لتحقيق التأثير في المتقبل.

تحليل فصل:

فصل–شقاء أصحاب العقول

قلت يوماً في مجلسي: لو أن الجبال حُمِّلت ما حملت لعجزت.

فلما عدت إلى منزلي قالت لي النفس: كيف قلت هذا؟ وربما أوهم الناس أن بك بلاء، وأنت في عافية في نفسك وأهلك!!

وهل الذي حملت إلا التكليف الذي يحمله الخلق كلهم؟ فما وجه هذه الشكوى.

فأجبتها: إني لَما عجزت عمَّا حملت، قلت هذه الكلمة لا على سبيل الشكوى؟ ولكنْ للاسترواح.

وقد قال كثير من الصحابة والتابعين قبلي: ليتنا لم نخلق!

وما ذاك إلا لأثقال عجزوا عنها.

ثم من ظنّ أن التكاليف سهلة، فما عرفها.

أترى يظن الظان أن التكاليف غسل الأعضاء برطل من الماء، أو الوقوف في محراب لأداء ركعتين؟ هيهات! هذا أسهل التكليف.

وإن التكليف هو الذي عجزت عنه الجبال،

ومن جملته: إنني إذا رأيت القدر يجري بما لا يفهمه العقل، ألزمت العقل الإذعان للمقدِّر، فكان من أصعب التكليف.

وخصوصاً في ما لا يعلم العقل معناه كإيلام الأطفال، وذبح الحيوان، مع الاعتقاد بأن المقدِّر لذلك والآمر به أرحم الراحمين.

فهذا مما يتحيّر العقل فيه، فيكون تكليف التسليم وترك الاعتراض...!!

فكم بين تكليف البدن وتكليف العقل..؟

ولو شرحت هذا لطال، غير أني أعتذر عما قلته، فأقول عن نفسي وما يلزمني حال غيري.

إني رجل حُبب إليّ العلم من زمن الطفولة فتشاغلت به، ثم لم يحبَب إلي فن واحد منه، بل فنونه كلها.

ثم لا تقتصر همتي في فن على بعضه، بل أروم استقصاءه.

والزمان لا يسع، والعمر أضيق والشوق يقوى والعجز يظهر فيبقى وقوف بعض المطلوبات حسرات.

ثم إن العلم دلني على معرفة المعبود، وحثني على خدمته.

ثم صاحت بي الأدلة عليه إليه، فوقفت بين يديه، فرأيته في نعته وعرفته بصفاته.

وعاينت بصيرتي من ألطافه ما دعاني إلى الهيمان في محبته، وحركني إلى التخلي لخدمته.

وصار يملكني أمر كالوجد كلما ذكرته، فعادت خلوتي في خدمتي له، أحلى عندي من كل حلاوة.

فكلما ملت إلى الانقطاع عن الشواغل إلى الخلوة، صاح بي العلم أين تمضي؟

أتعرض عني وأنا سبب معرفتك به؟

فأقول له: إنما كنت دليلاً وبعد الوصول يُستغنى عن الدليل؟

قال: هيهات! كلما زدت، زادت معرفتك بمحبوبك، وفهمت كيف القرب منه.

ودليل هذا، إنك تعلم غداً، إنك اليوم في نقصان.

أو ما سمعته يقول لنبيه (ص): ((وقل ربِّ زدني علماً)).

ثم ألست تبغي القرب منه؟ فاشتغل، بدلالة عباده عليه، فهي حالات الأنبياء عليهم الصلاة والسلام.

أما علمت أنهم آثروا تعليم الخلق على خلوات التعبد، لعلمهم أن ذلك آثر عند حبيبهم؟

أما قال الرسول (ص)، لعلي (رض): لأن يهدي الله بك رجلاً، خير لك من حمر النعم؟

فلما فهمت صدق هذه المقالة، تهوست على تلك الحالة، وكلما تشاغلت بجمع الناس، تفرق همي.

وإذا وجدت مرادي من نفعهم ضعت أنا فأبقى في حيز التحير متردداً لا أدري على أي القدمين اعتمد.

فإذا وقفت متحيراً صاح العلم: قم بكسب العيال، ودأب في تحصيل ولد يذكر الله.

فإذا شرعت في ذلك قلص ضرع الدنيا وقت الحلب، ورأيت باب المعاش مسدوداً في وجهي.

لأن صناعة العلم شغلتني عن تعلم صناعة.

فإذا التفت إلى أبناء الدنيا رأيتهم لا يبيعون شيئاً من سلعها إلا بدين المشتري.

وليت من نافقهم أو راءاهم نال من دنياهم.

بل ربما ذهب دينه ولم يحصل مراده...

فإن قال الضجر: اهرب. قال الشرع: كفى بالمرء إثماً أن يضيع من يقوت

* إحذر الحذر كله أن تكون واحداً من هؤلاء الوجهاء فإنهم سباع مفترسة وذئاب ضارية

* السعيد من إذا حصلت له امرأة أو جارية فمال إليها أو مالت إليه وعلم سترها ودينها أن يعقد الخنصر على صحبتها

وإن قال العزم: انفرد، قال: فكيف بمن تعول؟

فغاية الأمر أنني أشرع في التقلل من الدنيا، وقد ربيت في نعيمها، وغذيت بلبانها، ولطف مزاجي فوق لطف وضعه بالعادة.

فإذا غيرت لباسي وخشنت مطعمي، لأن القوت لا يحتمل الانبساط، نقر الطبع لفراق العادة، فحل المرض فقطع عن واجبات، وأوقع في آفات.

ومعلوم أن لين اللقمة بعد التحصيل من الوجوه المستطابة ثم تخشينها لمن لم يألف سعي في تلف النفس.

فأقول: كيف أصنع وما الذي أفعل؟

وأخلو بنفسي في خلواتي، وأتزيد من البكاء على نقص حالاتي.

وأقول: أصف حال العلماء، وجسمي يضعف عن إعادة العلم.؟

وحال الزهاد، وبدني لا يقوى على الزهد؟

وحال المحبين، ومخالطة الخلق، تشتت همي، وتنقش صور المحبوبات من الهوى في نفسي؟

فتصدأ مرآة قلبي؟

وشجرة المحبة تحتاج إلى تربية في تربة طيبة، لتسقي ماء الخلوة من دولاب الفكرة.

وإن آثرت التكسب لم أطق، وإن تعرضت لأبناء الدنيا- مع أن طبعي الأنفة من الذل وتديني يمنعني.

-فلا يبقى للميل مع هذين الجانبين أثر.

ولا تحقيق التوبة أقدر عليه، ولا نيل مرتبة من علم أو عمل أو محبة يصح لي.

فإذا رأيتني كما قال القائل:

ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له

إياك إياك أن تبتلَ بالماء

تحيرت في أمري وبكيت على عمري وأنادي في فلوات خلواتي بما سمعته من بعض العوام، وكأنه وصف حالي:

واحسرتي كم أداري فيك تعثيري

مثل الأسير بلا حبل ولا سيري

ما حيلتي من الهوى قد ضاع تدبيري

لما شكلت جناحي قلت له طيري

***

يبدأ الفصل بداية مشوّقة تتضمن جملة لافتة للنظر ((لو أن الجبال حملت ما حملت لعجزت)) فمن يقرأ هذه الجملة يظنّ أن مصائب فادحة نزلت في ساحة قائلها، فيتابع قراءة الفصل ليستجلي حال الكاتب. ثم يلجأ الكاتب إلى أسلوب الحوار فيدور حوار بين الكاتب ونفسه، فحوار بينه وبين العلم، وحوار بينه وبين كلّ من الضجر والعزم. فابن الجوزي صيَّر هذه المعنويات كائنات حية تنطق فتتبادل الحوار مع الإنسان. وهكذا تتدفق الحركة في الفصل بوساطة الأسئلة التي تثيرها الأطراف المتحاورة كما هو الشأن في الدراما.

إن موضوع الفصل معاناة الكتاب أمام معضلات الوجود، فهو يقف حائراً بين ألغاز الكون التي يعجز العقل عن فهمها مهما سعى وبذل جهوداً من أجل تحقيق هذه الغاية. حينئذٍ لا يجد العقل سبيلاً إلا الإذعان والتسليم للمقدّر بلا اعتراض، وفي ذلك تكليف من أصعب التكاليف، ومعاناة تعجز الجبال عن حملها، ومن هذه الألغاز إيلام الأطفال وعذاباتهم في أثناء ابتلائهم بالأمراض دون ذنب جنوه(*) وذبح الحيوان، بعد ذلك يتحدث عن علاقته بالعلم وتعمقه فيه، ومِمَا

أفاده العلم معرفة الخالق سبحانه وتعالى والحث على خدمته والهيمان في محبته وهذا ما جعله يؤثر الخلوة لخدمته ويجد في ذلك أحلى حلاوة، ولكنّ العلم صار يعتب عليه لأنه تركه على الرغم من أنه كان هو السبب في معرفة الخالق فهو كلما يزيد علماً تزيد معرفته لمحبوبه. كذلك يغريه العلم بالاختلاط بالناس لتعليمهم، فيفعل ذلك فيحس أن همومه تتبدد لكنه بعد ذلك راح يشعر بالضياع فترجع إليه الحيرة ماذا يفعل؟

وعندما يراه العلم حائراً يطلب إليه أن ينهض لكسب العيال فيباشر ذلك غير أنه يجد باب المعاش مسدوداً في وجهه، فهو لانشغاله بالعلم لم يتعلم صناعة ما فضلاً عن فساد أبناء الدنيا في زمانه ونفاقهم فيعرض عن مباهج الدنيا إلا أنه يرى نفسه غير قادر على ذلك لأنه تربى في نعيمها فما العمل؟ أيسلك سلوك العلماء أم سلوك الزهاد أم سلوك المحبين وأهل الدنيا؟ إنها الحيرة الكبرى والصراع الدائم بين النزعات المختلفة في النفس الإنسانية.

وهذا الموضوع الذي يدور عليه الفصل وثيق الصلة بالكاتب فهو عاشه وعاناه وترك فيه آثاراً عميقة هزّت نفسه، فأفضى بها على نحو عفوي صادق بعيداً عن التكلف. ولأن الكاتب ينقل لنا جملة قصيرة مركزة ناقلة مما يعجّ في نفس الكاتب من مشاعر وخواطر تشكل موقفه من موضوع الفصل.

وفي الوقت نفسه نلقى الأسلوب زاخراً بصور متنوعة تكشف عن جوانب تجربته وخفايا معاناته مغلّباً الإيحاء على التصريح مثل ((فإذا شرعت في ذلك قلص ضرع الدنيا وقت الحلب ورأيت باب المعاش مسدوداً في وجهي)). ومثلها ((وحال المحبين، ومخالطة الخلق تشتت همي، وتنقص صور المحبوبات من الهوى في نفسي فتصدأ مرآة قلبي. وشجرة المحبة تحتاج إلى تربة في تربة طيبة، لتسقي ماء الخلوة من دولاب الفكرة...)).

كذلك يثري ابن الجوزي أسلوب الفصل بالاقتباس من أي الذكر الحكيم والحديث النبوي الشريف والتضمين من الشعر.

إنَّ كل ذلك جعل هذا الفصل مقالة أدبية حيّة فيها الفكر، وفيها الشعور. وفيها الإمتاع، فضلاً عن الصدق والبساطة في أسلوبها. وما يقوله النقاد عن صنيع مونتاني في مقالاته، يصدق عليها، وهو أنه ((جعل (نفسه) المحور الذي تدور عليه جميعاً وانصرف إلى التحدث إلى قرائه عارضاً عليهم تأملاته ونظرته في الحياة والناس مقبلاً تارة مدبراً تارة أخرى، محبّاً هنا مبغضاً هناك، وهو في كلِّ ذلك لا يعنى بتهذيب أفكاره ونظراته وتشذيبها فقد يسهب في موضع حين يجد مجال القول ذا سعة، وقد يوجز في موضع آخر حين يكل قلمه أو لا يلقي في نفسه رغبة في الإسهاب))(37).

وبعد فهل –يا ترى– نجانب الصواب، إذا ما ذهبنا إلى القول –بلا حماسة أو تعصب– بأن فصول ابن الجوزي في (صيد الخاطر) هي نماذج حية وأمثلة صادقة للمقالة الأدبية في الأدب العربي القديم، ومن ثمّ يكون ابن الجوزي سابقاً مونتاني، في ابتكار المقالة الأدبية بأربعة قرون، والإنصاف يدعونا بعد ذلك إلى عدِّ هذا العالم والأديب البغدادي أبا المقالة الأدبية في آداب الأمم كافة.

وفي ختام البحث أقول بحذر وتردد أن مونتاني ربّما اطلع على كتاب ابن الجوزي مترجماً إلى اللاتينية التي كان يجيدها. وافترض أن هذه الترجمة تمّت في الأندلس، لأن ترجمة الكتب العربية إلى اللاتينية ظلت شائعة حتى القرن الخامس عشر الميلادي وهو القرن الذي خرج في نهايته العرب من إسبانيا (38). أمّا كيف وصل الكتاب المترجم إلى مونتاني في فرنسا فافترض

**** رأيت اللطف الرباني من بدء الطفولة وإلى الآن أرى لطفاً بعد لطفٍ وستراً على قبيح وعفواً عما يوجب العقوبة.***

**** تفكرت في خطايا لو عوقبت ببعضها لهلكت سريعاً ولو كشف للناس بعضها لاستحييت***

أن ذلك تمّ بواسطة والدة مونتاني أنطوانيت ده لوب، التي تنتمي إلى عائلة ثرية من يهود إسبانيا اعتنقت الديانة الكاثوليكية وهاجرت مع مَن هاجر من اليهود الذين حلوا في مختلف مدن جنوبي فرنسا، هرباً من الاضطهاد(39)، ولعلّ ما دعاني إلى هذا القول وجود شبه واضح بين مقالات الاثنين في الخصائص الفنية، وفي أفكار تلوح في مقالات الاثنين، أهمّها الدعوة إلى الاعتدال في طلب اللذات والاستعداد للموت دون خوف أو رهبة.. الخ.

العراق- جامعة الموصل



■ الهوامش:

(1)محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط3، د. ت/ 96-97.

(2)في النقد الأدبي الحديث، جامعة الموصل 1616/1989-162.

(3)علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - 266/1979.

(4) مونتاني ميشيل أيكيم دين ترجمة محمد كامل أحمد جمعة، د. م، القاهرة-1958-23.

(5)مونتاني/ 14.

(6)محمد يوسف نجم: فن المقالة/ 17.

(7)محاظرات عن فن المقالة الأدبية، معهد الدراسات العربية العالية- 1959/ 58.

(8)نقلاً عن علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي/ 289.

(9)صيد الخاطر، دار الكتب العلمية، بيروت- د. ت/ 11.

(10)صيد الخاطر/ 330-331.

(*) قد تكون عناوين الفصول من وضع الناشر.

(11) صيد الخاطر/ 284.

(12) صيد الخاطر/ 167.

(13) صيد الخاطر/ 462.

(14) مونتاني/ 36.

(15) صيد الخاطر/ 435.

(16) صيد الخاطر/ 154.

(17) صيد الخاطر/ 320-321.

(18) صيد الخاطر/ 165.

(19) مونتاني/ 110.

(20) النظرات، مكتبة النهضة، بغداد - 88/1/1983.

(21)صيد الخاطر/ 316.

(22)أندريه كريسون: مونتاني، حياته-فلسفته-منتجاته، ترجمة نبيه صقر، منشورات عويدات، لبنان - 109/1961.

(23)صيد الخاطر/ 456.

(24)صيد الخاطر/ 98.

(25)صيد الخاطر/ 377-378.

(26)فن المقالة/ 125.

(27)صيد الخاطر، دار الفكر بدمشق- 1960، ج1/ 60.

(28)محمد يوسف نجم: فن المقالة/ 120.

(29)صيد الخاطر/ 468.

(30)صيد الخاطر/ 474.

(31)صيد الخاطر/ 417-418.

(32)صيد الخاطر/ 454.

(33)صيد الخاطر/ 148-149.

(34)صيد الخاطر/ 108.

(35)صيد الخاطر/ 220.

(36)نقلاً عن عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982/ 83.

(*)في رواية (الطاعون) يصور ألبير كامو هذه الفكرة في أحد مواقف الرواية حيث يبصر رجل دين

في أحد المنازل طفلاً مبتلى بالطاعون، يتعذب عذاباً هائلاً وقد اعتاد رجل الدين هذا أن يفسر كارثة الطاعون التي أصابت المدينة بأنها عقاب من الله للمدينة لِما جناه أهلها من ذنوب وآثام، لكنه أمام عذاب هذا الطفل لا يستطيع أن ينبس بكلمة، لأن الطفل لا ذنوب له، لهذا يغادر المنزل حالاً.

(37)محمد يوسف نجم: فن المقالة/ 98.

(*)وقد يرى القارئ في حكمي هذا مبالغة لا تنسجم ومواصفات البحث العلمي، لكنني لَمّا رأيت إجماعاً على عدِّ مونتاني الذي عاش في القرن السادس عشر مبتكر المقالة الأدبية ثَمَّ رأيت ابن الجوزي الذي عاش في القرن الثاني عشر، سبقه إلى ذلك فلم يعد أمامي إلاّ أن أنقل هذا الحكم المتعلق بمونتاني إلى ابن الجوزي.

(38)ينظر كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1979/314.

(39) أندريه كريسون: مونتاني/ 5-6.



صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

رحلة الخط العربي

دراسة...أحمد شوحان

لسانيات النص الأدبي

د.صبّار نور الدين

لاشك أن الآليات التعبيرية التصويرية تتفاوت أهميتها من شاعر لآخر و يخضع اختيارها من قبل الشعراء لاعتبارات شعورية وفكرية وفنية تتعلق بالذات الشاعرة، وبالذات الثانية التي هي موضوع الرسالة الشعرية.

****شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة.***

قد يبحث الشاعر في بعض التجارب الشعرية والشعورية عن وسيلة تصويرية غير التشبيه بأنواعه وغير الكناية بأصنافها وغير أنواع الكتابة العادية، لأن اللغة العادية لا تسعفه، والتعبير المألوف لا يجسد المكنون، والخطاب المباشر لا يستجيب للمتوارى المخبوء، ولحظتها لابد من انتهاك لمعجمية اللغة ولابد من تحويل لمسارها المتواتر نحو مسار جديد، ولا مفر من كسر نظامها الدلالي القائم على الملائمة بين اللفظ والمعنى، من أجل تحقيق شعرية اللغة، وتجاوز اللغة الخطابية، لأن ((شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية))[1] لا تعدم فيها الفكرة ولا تلغى فيها العاطفة.

وهنا تطل الاستعارة كواحدة من الوسائل التي يتمظهر فيها الخرق المعجمي، والانتهاك الدلالي للتعبير عما عجزت عنه الأدوات الشعرية الأخرى سواء أكانت شعرية أم نثرية، لأنها الأقدر

[1]ينظر صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية –هيئة قصور الثقافة المصرية- ص: 240.

على حمل المدلول وصيانته من الابتذال، ولأنها الأقوى على احتضان المضمون وصيانته من التجزئة، والأكفأ على إيواء المعنى وضم الدلالة.

والناظر في الصورة الاستعارية بقسميها كشكل من أشكال المجاز بمعانيه الواسعة يبصر جيداً أنها تتراوح بين الخرق والبناء، ونعني بالخرق التصديع والتهديم المنظم والهادف لشفرات اللغة وأبنيتها المعجمية والدلالية، ونفهم من البناء أنه بعد الخرق يكون الاستعمال والتوظيف للغة جديدة، هي بمثابة البناء المستحدث على أنقاض اللغة المتعارف عليها، وهكذا يصبح الخرق وسيلة للبناء و يضحى البناء لغة ثانية تزيد روح اللغة صحة وعمارة وعمراً، وتزيد مداليلها سعة، ويمسي الشعراء بإنتاجهم الشعري الساحر مجمعاً لغوياً شاعرياً تستقي منه القلوب ماءها وتستلهم منه العقول حكمها وغذاءها وترتشف منه المشاعر بمختلف مشاربها ما طاب لها من العواطف والأحاسيس، لأن اللغة الشعرية في الصورة الاستعارية إحساس ووعي مقصود، ((إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها وتعلل عن نفسها شكل سافر، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذاتها، وكيانة مستقاة بذاتها))[2].

النموذج الأول:

فأقسمت لو أصبحت في قبضة الهوى

لأقصرت عن لومي وأطنبت في عذري

ولكن بلائي منك أنك ناصح

ولأنك لا تدري بأنك لا تدري[3]

هذان البيتان من قصيدة للشاعر حماد عجرد، تعرض فيهما لهجاء الإمام أبي حنيفة الفقيه الأصولي المعروف، لأنه لامه على ماهو عليه من التهتك والمجون، واتهمه بأنه حديث العهد بالنسك، وأنه كثير ما شاركه الإثم والمعصية –حسب ما أورده في نصه الشعري[4].

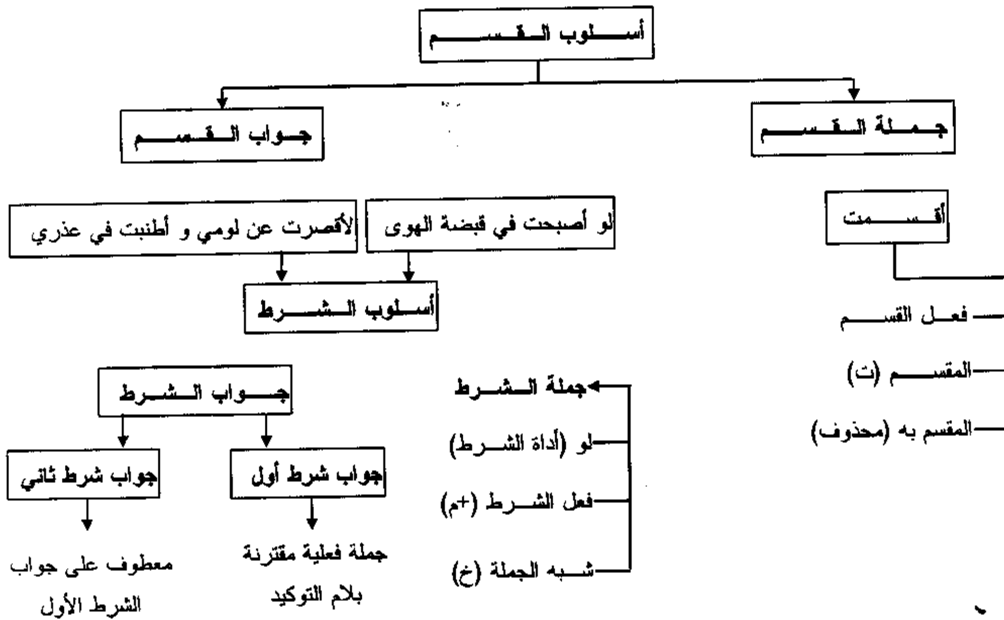
يستهل الشاعر هذه المقطوعة بقسم، وهو حلف الغرض منه التوكيد، وإثبات أن المقسم به حق، وإثبات أنه على صواب من تصريحه، وعلى بينة من أمره، فما على السامع أو المتلقي إلا التصديق والثقة بكلامه، وقد يكون الغرض من جلب الأنظار ولفت العقول لأنه من عادة الناس أن الحلف عندها تعظيم لله عز وجل سيق لإيضاح أن ما سيتلوه من تقرير سداد لا كذب فيه ورشاد لا باطل معه، فالإنسان من طبعه إذا سمع الحلف ينظر ويلتفت لمتابعة ما سيعقب الحلف من أمر عظيم وما سيأتي من بعد شأن مهم ذي بال، هذا عن القسم، أما جواب القسم فلم يرد في جملة بسيطة واحدة وإنما ورد مركب في عدة جمل و هذا ما سنوضحه:

---

[2] *Trence Hawkes –Structuralism and Semiotics- Univ. of. California. Press. 1977. p. 63.*

[3] ابن خلكان -: وفيات الأعيان –9/452.

[4] ياقوت الحموي: معجم الأدباء –دار المأمون- 10/250.



هذه البنية التركيبية مهمة جداً من حيث كثافتها الفضولية وإثارتها للمتلقي في كافة بناها.

1-جملـة القسـم مثيـرة وملفتـة فـي ذاتهـا تـدفع بصـاحبها إلـى الانتظـار والظفـر بسـماع جواب القسم.

2-جواب القسم بدوره يضطر صاحبه إلى إدامة الترقب لما سيأتي نظراً لكونه غير وارد في جملـة واحدة وإنمـا مركب مـن عدة جمل تتكامـل فيمـا بينهـا لأداء وظيفـة إبلاغيـة واحدة هي:

أ-جملـة الشـرط: سـماعها يفضـي إلـى الحرص على سماع الجواب الشرطي التالي بها.

ب-جواب الشرط الأول: لا يشبع فضولية المتلقـي لأنـه متبـوع بـواو العطـف المحيل على جملة أخرى.

ج-جواب الشرط الثاني: يحمل هو الآخر من الجماليات ما يوجب لـه القراءة المتكررة إذ يصنع مع جواب الشرط الأول صورة تقابلية تتنازعها درجتان متراميتان من الإطالة والقصر.

وإذا بحثنا عن الوظيفة النحوية التي أنيطت بالصورة الاستعارية "قبضـة الهـوى"، نجدها فـي محل رفع خبر للفعل النـاقص "أصـبح"، وهـذا المحل الذي احتلته يؤهلها لكي تكون محط نظر وموقع تمعن، إذ لو قرأنا على المتلقي "أصبحت" و سكتنا لرفض وطالبنا بإتمام الجملة لينكشف لـه الخبـر لأن "مـاذا" تقلقه وتدفعه إلـى ذلك فإذا بـه يقبض على الجواب الخبري "في قبضة الهوى".

هذا الطرح التركيبي النحوي الذي سقناه آنفاً لم يكن اختياراً مرتجلاً وإنما دفعنا إليه دفعاً، لأننا عند تدبرنا بعمق للبنية التركيبية التي سيقت فيها الاستعارة ألفينا أن هذه البنية المتميزة في تناسقها، ودفع بعض لبعض، وفي إثارتها للمتلقي قد هيئت

**اللغة في الخطاب الأدبي خاضعة لمبدأ الاختيار والتوزيع إذ تتعدى اللفظة الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الحافة.*

للصورة الاستعارية جواباً مشحوناً عماده ((المفارقة والتناقض والتوتر والتصوير))[5]، وأعدت لها فضاء يؤهلها للقراءة العميقة والدراسة النافذة المؤسسة على إطالة التدبر والإكثار من الملاحظة، وحضرت لها موقعاً وسطياً[6] يجعلها لا تغادرها العيون ولا تفارقها الأذواق.

الشاعر في هذا النص الشعري بعد أن حلف يوجه الخطاب إلى أبي حنيفة النعمان أنه لو قدر له فأصبح ذات يوم في قبضة الهوى لعرف الحقيقة وأدرك الأمر وتراجع عن موقفه ولين من ردود أفعاله اتجاه من يلوم وصوب من يهاجم، وذلك يوضح قوة الرفض الذي يختزنه النص، خاصة وأنه موجه إلى رجل دين يمثل السلطة الدينية في المجتمع.

إذا عدنا إلى صلب دراستنا وتملينا جيداً عبارة "قبضة الهوى" ندرك ((أن اللغة في الخطاب الأدبي خاضعة لمبدأ الاختيار والتوزيع كما بينا سابقاً، وهي بذلك تصبح عملية مقصورة ولعل الذي يؤكد على هذا التعمد هو أن اللفظة المختارة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الحافة؛ فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلولاً، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله))[7] فالتوزيع قد لاحظناه عند دراسة البنية التركيبية، أما الاختيار فهو ينطبق على العملية المزجية بين "القبضة" و "الهوى" وهو اختيار عمدي مقصود كي تغادر كل لفظة دلالتها الذاتية إلى دلالات جديدة أوسع بكثير عدداً ونوعية من الأولى؛ وهنا يكمن الخرق الذي تباشره الصورة الاستعارية من أجل جعل الدوال قادرة على التعدد الهادف والتنوع في مداليلها، وهذا هو البناء الذي تقوم به الاستعارة فهي لا تقف عن الخرق والاصطدام بل تبدل ذلك نظاماً آخر، وتجعله نسقاً ثانياً جديداً يعبر عما لا نستطيع التعبير عنه العبارتين وكأنهما منعزلتين عن بعضهما البعض.

إن اختيار "القبضة وربطها بالهوى" جمع بين الحاضر والغائب، مزاوجة بين المحسوس المادي والمعنوي الشعوري، مزج بين الظاهر المتجلي والباطن القوي المهيمن، فالشاعر أراد أن يصور لنا نظرته للهوى ورؤيته للحب ووجهته للعشق، فلم يجد في اللغة المعجمية الأولى ما يشفي غليله وما يصور شعوره وما يجسد فلسفته وما يشخص معاناته وكدحه، ورأى في ذلك نقصاً وثغرات تجعل إحساسه لا ينقل ومكفون لا يتجلى ويظهر، فراح ينقب وينحت من صخور اللغة الأولى غرفة لغوية ثانية هي الحرف الملخص، وهي الخطاب المقتدر الذي يستطيع حمل الثقيل ورفع الكثيف ومرافقة المتنامي.

قد يطيب للبعض الذين لا يريدون إعنات أنفسهم ولا يريدون حملها على استفراغ الطاقة في التعامل مع اللغة الشعرية أن يقولوا إنما أراد الشاعر قوة الهوى وشدته وعنفه وقوة بأسه، لو أراد ذلك لعبر بذلك أو صرح بما يقارب أو يرادف ذلك؛ على حين أن لجوء الشاعر إلى هذه الصناعة إنما يريد بها المكاشفة عما هو أعلى من الظاهر وأرقى من المباشر.

القبضة في اللغة هي ملك من الشيء. أمسكه بيده. الملك. ضم عليه أصابعه. والهوى: الميل القوي إلى النساء. الحب العنيف. العشق المبيد. ميل النفس إلى الشهوة بقوة واستمرار. كما

***في قبضة الهوى تلخيص لمجمل شكاوى التائهين في دروبه والمتخبطين في مسلكه.**

(5) نصرت عبد الرحمن: في النقد الأدبي الحديث دراسة في مذاهب فنية ونقدية حديثة وأصولها الفكرية –مكتبة الأقصى- ط1- 1979- ص: 61.

(6) بحيث نجد أن عدد ما قبلها من الحروف 14 وما بعدها 2 هذا إذا غضضنا الطرف عن جواب الشرط الثاني المعطوف على الأول.

(7) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه- الدار العربية للكتاب- 1984- ص: 86.

يطلــق علــى الغــرام والاشــتهاء الــدائم للنســاء والاستئناس بهن ولهن دون غيرهن.

إن هذه الصورة تسجيل لجاذبية الهوى المذلة وعرض لشراسته المهيمنة، ورصد لفتنته الآسرة، إعلان لإرادته التي لا تعرف الإدبار والتردد، بل تعمل للقفز فوق كل إرادة وتتمتها، إنها لحظات هيمنة الهوى على القلوب وإردائه لها سكرى في واقع ثان لا ضمير فيه يسمع ولا فطرة فيه تستجاب، "في قبضة الهوى" اعتراف لا يعيه إلا الذين ملكهم وسباهم، وخطاب لا يفقهه إلا الذين استعبدهم وأخضعهم له، فإذا هم عبيد منفذون بكل قوة لما يدعوهم إليه، وجنود أوفياء قيمون على كل أمر وكل شأن يصدر منه إليهم.

ثمة نوع من الصور الشعرية لا يفسر ولا يفهم المعنى وإنما يتجه إلى تغريبه وجعله فضفاضاً غير واصف.

"في قبضة الهوى" تلخيص لمجمل شكاوى التائهين في دروبه والمتخبطين في مسلكه، هي إيجاز شامل لكافة الأساطير والخرافات والحكايات التي تروى عن طرف العشاق الذين أبادهم الاشتهاء العارم الجارف للنساء.

"في قبضة الهوى" إقرار هازم صادر من شخص خالط الهوى وجالسه، شاربه وآكله، ساره وناجاه، فكانت المعاناة التي لا نور فيها وكانت المكابدة التي لا شعاع يطل بعدها، وكانت الفتنة التي تزلزل، لا انفراج يلوح بعد ولا كسوف يعلن عن زوالها وفنائها.

هذه الصورة الاستعارية من خلال بعض ما توحي به –والذي أشرنا إليه– أنتجت اتساعاً هائلاً في الدلالات بفضل كلمتين فقط، وأبرزت لنا بجلاء أن هذا النوع من الصور الشعرية لا يفسر ويفهم المعنى وإنما يتجه إلى تغريبه وجعله فضفاضاً غير واصف يستغرق آلام الغارقين في أوحاله ونشوات المتغنين بلذاته، وحسر التائبين الراجعين من مطارقه وعذاباته، فالاستعارة ببنيتها الغريبة والجديدة إن هي إلا إزاحة لمعان أولية وإحياء لدلالات تالية مطبوعة بسمة الجدة والاتساع، وبصفة العمق والانفتاح، وبميزة القابلية عن الإفاضة في البوح والاسترسال في الولادة التي لا يعيبها حمل ولا يشقيها مخاض لأنها تعي أن تباشير الميلاد الذي لا يغني عن آلام المخاض.

الوجهة الدلالية الثانية التي يمكن أن تستوقفنا عندها هذه البنية الاستعارية أنها من الناحية العاطفية لا تحمل عواطف إيجابية من الشاعر اتجاه الهوى، بمعنى أن هذه الصورة لا تنطوي على رغبة أو ميل ولا تتضمن حباً أو وداً ولا ينضوي تحتها حنان أو تعاطف بل العكس هو الراجح، إن إضافة القبض إلى الهوى بما يوحي به القبض من شراسة وعنف، ومن شدة وغبن صراخ يفيض بأحاسيس الحزن والأسى ومملوءة بمشاعر الغلبة والهزيمة. إنه إحساس بخيانة الآخر وفتكه، وشعور بنهبه وغصبه، فما يفعل الأرنب بين أنياب الأسد؟ وما عسى أن يصدر من المهزوم المنهوك الصروع؟.

إن معايشة الشاعر لهذه الحال المصطلية بكل أنواع النفي والتشريد، هي التي يريد الشاعر أن يتوسل بها لدى أبي حنيفة حتى يقلع عن اللوم ويمسك عن العتاب ويكف عن إرسال لسانه فيه ويغض طرفه عن متابعته ومباغتته في كل لحظة، وفي المقابل يريد الشاعر منه الابتعاد عن ذلك واستبداله بما يقابله، أي يرغب منه أن يرفع اللوم عنه، وأن يوجد له أعذاراً، فيما يصنع وأن يبحث له عن حجج ومبررات يعتذر له بها ويغفر له عنها، والمطالبة بالإطناب تأكيد الإكثار والمبالغة والاسترسال في العفو والإصفاح والإعراض عنه وعدم الالتفات إليه.

الوجهة الدلالية الثالثة لهذه الصورة الاستعارية أنها تحمل خطابا إبلاغياً ذا ثلاث شعب:

–إعلام وتقرير وتنبيه عن حال الشاعر موجه إلى أبي حنيفة، إلى المحيط وإلى كل متلق.

-تحذير وتهديد إلى اللائم ومن تابعه على كل من أسقطه الهوى وغلبه.

-رجاء الدعاء باللطف بما تجري به المقادير حتى يخرج كل مبتلى من ابتلائه دون هلاك.

-الرحمة بالعصاة والتعاطف معهم والبحث عن سبل أخرى أكثر نجاعة من اللوم.

-تأكيد على خطورة اللوم الذي قد يبعث اليأس ويزرع القنوط في الإنسان ويمكن منه الشيطان فتنغلق أمامه أنوار الرجوع وأضواء الأوبة.

إن هذه الصورة الاستعارية كما لاحظنا كانت لها قدرة على التأثير والإثارة ومن العوامل التي جعلتها في هذا المستوى من الإنتاج المتجدد من الدلالات هو قوة الصلة وشدة الشبه بين المستعار والمستعار له حتى إنه يتخيل للقارئ أن الصلة قائمة والرابطة ظاهرة حقيقة ملموسة في الواقع، وليس مجرد صلة فنية أو لعبة جمالية عقيمة مختلفة، وبنظيرات هذه الاستعارات نجد ((الجماد حياً ناطقاً، و الأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية))[8]، تفسح أمام المتلقي آفاقاً من المشاهد الرائقة وفيها من الصور الساحرة، ونسلاً كثيراً من الدلالات المتتالية كالريح المرسلة لا تقف مضامينها.

خانهم الدهر بعد عزهم والدهر بالناس خائن ختل.

الذ

خانهم الدهر بعد عزهم

والدهر بالنا

هذا البيت للشاعر الهيثم بر مأخوذ من قصيدة نظمها بمز

[8]عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة- ص: 41.

[9]الأصفهاني: مقاتل الطالبيين –دار إحياء علوم الدين- 1961- 398/3.

العلوية[10]، عبر فيها عن استيائه وحزنه لمقتل زعمائها، هاجياً العباسيين صانعي هذه المأساة.

هذا النص الشعري وصف فني ورصد تصويري وتسجيل موح للواقع المزري الذي آل إليه هؤلاء الذين لا يستحقون هذا الوضع الطارئ، ولا يليق بهم هذا القدر القاهر الذي لم يحير فقط الذين سقط عليهم من عل، وإنما دوخ سائر العاقلين الغيورين على أصحاب الحق، إن الحدث مفاجئ وقع على حين غفلة وعلى غرة ولم يكن في الحسبان، قبل أن نبدأ في مفاتحة هذه الاستعارة بأجزائها المختلفة هل سنجدها ((أمد ميداناً وأشد افتناناً وأكثر جرياً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعة وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً))[11]، أم تكون على غير هذه الصفات؟

هذا التسجيل التصويري للدهر جعل منه شخصاً لا يحفظ عهداً، ولا يصون ميثاقاً ولا يراعي وفاء ولا يكبر إحساناً ولا يجل براءة أو معروفاً أو جميلاً، وإنما ديدنه اللؤم الذي لا يعي المعالم ولا ينتبه للحدود، ودأبه الغدر الذي يتجرد فيه صاحبه من كل حياء وحشمة، وسلوكه الفتك دون سابق إنذار، هذا الفتك الذي ما إن باشر شره وسطوته لا يفيق ولا ينتهي إلا ريثما يبدأ الخزيّ في فريسة أخرى دون حسبان، أي بعدٌ للمصير الذي سيعقب ذلك وللمال الذي سيتلو عمله؛ هذا المآل الذي لن يكون إلا سوءاً أو شراً، وعذاباً وتنكيلاً.

إن شفرة "الدهر" من خلال الرسم الاستعاري المتكرر في جملتين مختلفتي الحركة الأولى فعلية كلها حركة وتجدد، والثانية إسمية كلها سكون

المعايشة للحال المصطلية هي التي يريد الشاعر أن يتوسل بها لدى أبي حنيفة حتى يقلع عن اللوم ويمسك عن العتاب.

[10]وقعت سنة 199هـ- ينظر ابن الهيثم- الكامل في التاريخ- المطبعة المنيرية- 1348هـ- 173/5.

[11]عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان- ص: 32.

وثبات، تضفي على الزمن الذي يعيشه القوم المغلوبين كل الصفات التي تجعل منه دائم التلون والتعبير، مستمر الدوران والتقلب، لا يعرف الثبات في التعامل ولا يقر الأحادية في الاختلاط بالناس من آمن شره وتقلبه تلفت أعصابه وغارت راحته ورحل قراره وعصف بطمأنينته. ومن استأنس له واستنام إلى جانبه رأى منه عجباً لا يطاق وشاهد نكالاً لا يحتمل وأبصر تناقضات تجعل الإنسان لا يبحث عن التفسير والتحليل بقدر ما يبحث عن السلامة والنجاة منها، كما نفهم من إقرار الخيانة بالدهر أن الذي مارس الخيانة على كل الناس الذين يعيشون تحت وطأته، فكل الذين يجري عليهم الدهر، فعلوا الفعلة وارتكبوا الخطيئة واقترفوا الجريمة.

ها نحن في صدد الاقتراب من جزء من هذه الاستعارة وقد ألفيناها تحتوي على العناصر السالفة التي ذكرها عبد القاهر الجرجاني من حسن وفنية وإحسان، ومن سعة وبعد وغور.

بعد أن وقفنا عند بعض الدلالات التي ولدتها الصورة الخاصة بالدهر، ننتقل إلى الدلالات التي توحي بها الخيانة التي نعت بها الشاعر الدهر. ولعل وجود كلمة "بعد عزمهم" تساعدنا كثيراً في فك شفرات دلالات الخيانة وفي استحضار النشاط المضموني الذي أنيط بحملة "خانهم". فالعزّ يوحي ببعض ما يوحي به: الرفعة والكرامة، السموّ والألفة، الغلبة والقوة، السيطرة والحكم، الرقي والازدهار، الراحة والاستقراء؛ بهذا التمثل الدلالي يمكن فهم بعض مقاصد الخيانة المقترفة في نظر الشاعر من قبل الدّهر.

فالخيانة تعني بعد هذا الإذلال والإهانة، الاحتقار والسلب، الضعة والإضعاف، انتهاك الأعراض ومسخ الأشراف، الهزيمة والخسارة، والتقهقر والانحطاط، القلق والاضطراب، الهلع والجزع، وتلك علامات الرفض الذي يكتنه النص من خلال لفظة "خيانة".

وإذا كانت الخيانة بهذه الأشكال فلا عجب من أن يلجأ الشاعر إلى تكرار الاستعارة ذاتها لكن في نظام جملي يختلف عن النظام الأول الذي سيقت بها الاستعارة الأولى:

الصورة الاستعارية	خانهم الدهر	جملة فعلية	فع + فا + مفعول به .	جملة ابتدائية
الصورة الاستعارية	والدهر بالناس خائن ختل	جملة إسمية	واو الحال+مبتدأ+ج م + خ+ح-ح	خالية

والصورة الاستعارية الثانية تشعرنا بأن الشاعر يحس بأن الصورة الأولى لم تبن عن مشاعر تجمل كل وجدانه ولم تصف عمق عواطفه الساخطة الرافضة الثائرة ضدّ الدهر والزمن الذي يمثله، فراح يستغيث بصورة ثانية عسى أن تستدرك ما فات من النقص وتسدّ بعض ما لاحظ من ضعف في الأولى، لأن في رأينا إن الاستعارة الثانية تحمل بعدين اثنين:

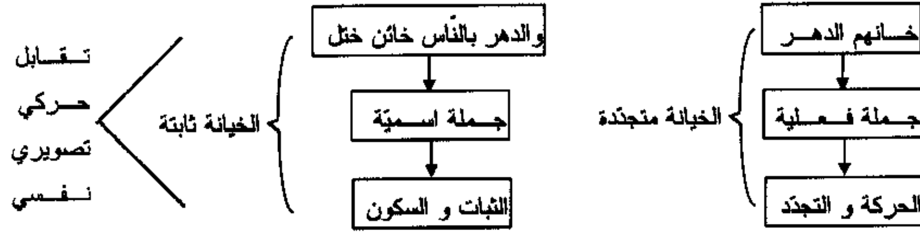
1-البعد الأول: نفسي عاطفي: يبرز قوة وسخط وشدة عضهم وعمق ثورته ويكشف عن الجراح الثخينة التي تشتعل حرّاً وألماً جزاء ما سلبه الدّهر من أحبائه وخلانه، وتعبر لنا عن الصلة الحميمة بالقوم فهو متعاطف معهم مشارك لهم في ما حل بهم من مكروه. وهذا يدفع بالقارئ إدراك أن الشاعر ((يضطر دائماً إلى الاستعارة عندما يشعر أن اللغة العادية عاجزة عن التعبير عن انفعالاته الغامضة وإيضاحها وحسن تجسيدها))[12] كما تجري في داخل النفس وتضطرب في باطن الذات بحركاتها وأمواجها

[12] *Murry (J.middleton). the problem of style London (1930) p. 78.*

وبرودتها وحرارتها.

2–**البعد الثاني:** بعد راسم لحركية الخيانة

الصادرة من الدهر.



وهذا الطرح المزجي في حركية فعل "الخيانة" تكشف أنه في حركة فاعلية ومتجدّدة وأنه ثبات غير منقطع وساكن غير زائل أو متحوّل، وبهذا الطرح التقابلي في رسم زمنية الجملتين وحركتهما ندرك عمق ما حل بالقوم وشدة ما وقع بهم وعليهم من مكاره نابية ومصائب عاصفة ونوائب راعدة لا تعرف الرحمة ولا شفقة.

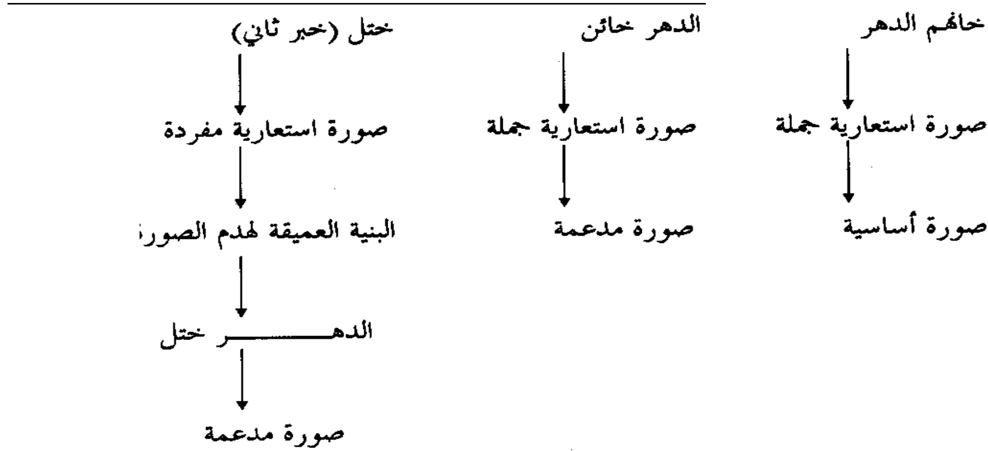
ويمتزج التركيبي والتصوير الاستعاري فيصنعان ((مزيجاً سحرياً يعجّ بالشحنات الشعورية الممتزجة بالصور الحسية، والتي يكون لها في النّفس فعل السّحر وتفعل فيها ما لا تفعله الخمرة بشاربيها))[13] من امتناع وإلذاذ، ومن اتحاد وحلول لا يكاد يكف، ولا تكاد النفس من الرغبة في معاودتها. ويقوم في عملية المزج الجانب التركيبي في تدعيم الجانب التصويري لإنتاج الدلالة وتوليد الصور بعدما قامت بالدور ذاته كلمة "العز" والجملة الحالية.

ولا تقف دعائم الاستعارة الأولى في حدود: العز –الجملة الحالية الاستعارية– التقابل الحركي وفي بنية الجمل وإنما يورد الشاعر استعارة ذاتية كمدعم رابع لوضع تشكيل شامل ومعبر لحقيقة ودرجة وصورة ما فعله الدهر من خيانة في حق الأخيار البرآء، ولتكتمل أمامنا صورة المهجو المرفوض المتمثل في الدهر، الذي يعبر عن اللحظة التاريخية التي عايشها الشاعر والتي يرفضها رفضاً ممقوتاً.

والنظر في الصورة الاستعارية الثالثة تبين لنا أنها سيقت في كلمة واحدة لا في جملة بالمقارنة مع الصورتين السالفتين.

*** هذا النص الشعري وصف فني ورصد تصويري وتسجيل موحٍ للواقع المزري الذي آلوا إليه.***

(13) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. مجيد عبد الحميد ناجي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1/ 1984 ص225.



والختل في اللغة يدور حول الخداع والغدر والمراوغة، نفهم أن الشاعر يصف الدهر ويرميه بهذه الصفات، وكأن الشاعر يريد تدعيم الصورة الأولى وتأكيدها؛ بحيث يريد تزويدنا بمعلومات عن الدهر تجعلنا من ناحية لا نستغرب خيانة ما دام حاله وهيئته قائمة على الخيانة ومادام حاله الثاني قائم على الختل والغدر ومن ناحية ثانية تجعلنا نلج عالم الشاعر ونشاركه مشاعره وجراحه، ولا تنفصل لحظة عن شعره إلا بعد الانتهاء منه وتلك سمة من سمة الشعراء البارزين التي نوه بها أحد النقاد قديماً، إذ يرى أن ((أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه))[14]. فهذه الاستعارة الأخيرة تقدم مشاعر وسيلة مقنعة لتبرير حكمه على الدهر وأن هذا الحكم إن هو إلا عدل وإنصاف بعد مشاهدة وملاحظة.

ولم نورد الإفاضة في الاستعارتين الثانية والثالثة، لاعتبارنا إياهما تقومان بعملية الإسناد والتدعيم، وثانياً لأننا أردنا الاقتصار على دراسة الأولى فقط ولو فعلنا غير ذلك لطال المقام

[14] ابن قتيبة: الشعر والشعراء –دار الثقافة– بيروت– 62/1.

واستغرقت المكاشفة للدلالات صفحات تطول، بخاصة وأن الدارس كلما قارب الاستعارة وأحسن استنطاقها، سال ماؤها الكثير وانهمرت بفيض وفير هو ((أسحر سحر، أملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدي إليك عذارى قد تخير لها الجمال وعنى بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرق والفضيلة باعاً لا تقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر))[15]

وفي الأخير لا بأس أن أشير أن تعامل الشاعر مع الدهر كان في لحظة اشتعال الحزن واضطرام العين وتوهج الجراح فأنسى ذلك الشاعر وجعله يعقل أن الدهر يرى، بعيد كل البعد عما يصفه به البشر لذلك نهى الرسول ﷺ عن سبب الدهر أو كما جاء في الأثر المعروف والصحيح.

[15] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة– ص: 32.



التَّنْغيم
ودلالته في العربيَّة

يوسف عبد الله الجوارنة

مقدّمة:

يعد علم الأصوات من بين العلوم التي اهتم بها العلماء اهتماماً واسعاً في هذا العصر، إذ انبرى في ميدانه الباحثون والمتخصصون، بله المؤسسات العلمية المتخصصة، خصوصاً في الدول التي لها باع في مجال التكنولوجيا؛ فالأجهزة الحديثة المتطورة فيها، كانت خير عون للعلماء في القيام بالأبحاث والدراسات المتصلة بعلوم اللغة المختلفة وفي مقدمتها المجالات الصوتية على مستوى الـ (oneticsph)، أو على مستوى الـ(phonology)، فوصل العلماء من خلال هذه الأجهزة إلى نتائج دقيقة لا تتوافر في الأبحاث العادية المرتجلة التي يعتورها في غالب الأحيان التخمين والتقريب.

والأصوات اللغوية تدرس بشكل عام من جانبين: جانب الأصوات المجردة التي يُركّز فيها على صفات الأصوات ومخارجها، وجانب الأصوات المتَشكِّلة ويُركز فيها على المقاطع والنبر والتنغيم وغيرها.

وسوف أتناول موضوع التنغيم كونه واحداً من مجالات علم الأصوات الوظيفي المهمة: مفهومه، ودلالته، وأغراضه، مبيناً الفرق بينه وبين النبر من حيث المفهوم والدلالة وارتباط بعضهما ببعض.

وتأتي أهمية التنغيم من تعدد البيئات اللغوية أو اللهجية بتعدد النغمات فيها، فلا تكون هذه النغمات بشكل عام منساقة على وتيرة واحدة في السياقات الكلامية، فمنها ما يكون مستوياً، أو هابطاً، أو صاعداً.

وأرجو أن أكون قد وفقت في الوقوف على هذه الظاهرة الصّوتيّة، فإن كان كذلك فلله الحمد والمنّة، وإن كانت الأخرى فحسبي أنني اجتهدت.. والله ولي التوفيق.

تعريف التنغيم:

كان لتعدّد المناهج النقدية في التحليل الأدبي، أثر واضح في الاهتمام بالنصوص الأدبية وتحليلها، فقد تبنى كل عالم من العلماء منهجاً يكون مجالاً في دراسته وبحثه، بل أنشئت المدارس النقدية ذات المناهج المختلفة؛ فثمة المنهج النفسي الذي يهتم بالدراسات السيكولوجية وأثرها في بيان النص وتشريحه، والمنهج البنيوي الذي يتمثل النص الأدبي وحده بصرف النظر عن سيرة المؤلف وعصره، فهو يتعامل مع البنيّات

*المنهج اللغوي بدراسة والأدب د تحليلية جوانب المختلفة الص والصرفية والنحوية وغي

والمفردات التي تشكّل النّص، وتقود الباحث من خلالها إلى البيئة التي قيل فيها، ومزايا العصر الذي وُجد فيه الشاعر.

وكان من بين المناهج النقدية المنهجُ اللغوي، الذي يهتم بدراسة اللغة والأدب دراسة تحليلية من جوانب اللغة المختلفة، الصوتيةِ والصرفيةِ والنحويةِ وغيرها، فهو يركز على لغة النص الأدبي وحدها، ليبرز الجوانب الجمالية فيه من غير التفات للغة النص المدروسة[16].

وبما أن التنغيم وثيقُ الصلة باللغة، فهو يُدرَس بمنهج التحليل اللغوي؛ إذْ يكون التنغيمُ العنصرَ البارز الذي يجلّي النص ويوضحه، (هذا إن كانت الدراسة منصبّة على النصوص وحدها، لأنّ التنغيم لا يختص بالأدب من حيثُ هو شكل وإطار، بل يشمل كل مستويات الكلام)، فالنغمةُ "**ظاهرة لغوية لا يختص بها الأدب، ولا يتميز بها على لغة الحديث اليومية، فنحن نشاهد في كلماتنا وأحاديثنا أثراً كبيراً للنغمة في إيصال المعنى**[17]".

وتغيّر التنغيم يرتبط "ارتباطاً أساسياً بالتغيرات التي تطرأ على تردّد نغمة الأساس أثناء الكلام[18]". ودراسته تعدّ "من أدقّ جوانب الدراسة اللغوية وأكثرها خطورة، بسبب تعدد النغمات في البيئة اللغوية أو اللهَجية الواحدة، وارتباط هذه النغمات بالمواقف النفسية، وارتباطها بالثقافة والتراث والمستوى الاجتماعي[19]". وإنّ المتبصّر في كتب اللغة والأصوات، خاصة الحديث منها، يلحظ أنه لا يخلو كتاب واحد منها دون أن يتعرض للتنغيم ولو بيسير من الكلام.

والتنغيم كما يعرفه العلماء والباحثون: "**مصطلح يدلّ على ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام، ويسمّى أيضاً موسيقى الكلام**[20]"، بل هو من الظواهر الصوتية التي تساعد في تحديد المعنى، لأنّ "تغير النغمة قد يتبعه تغير في الدلالة في كثير من اللغات[21]"، وتختلف هذه الدلالة من سياق لغويّ لآخر، فوظيفته الدلالية النحوية مثلاً تقتضي منه أن يكون فيصلاً في الحكم بين كون الجملة تقريرية أو استفهامية.

الفونيم وعلاقته بالتّنغيم:

وبينما عرض العلماء لدراسة الفونيمات في المدارس اللغوية، اختلفوا في تحديد مصطلح الفونيم، ولعل هذا الاختلاف يعود إلى المنهج المتبع في كل مدرسة. وعندما قسموا **الفونيمات (وهي أصغر وحدات صوتية تغييرها يغير المعنى، ولها أثر في بنية الكلمة وما يصاحب هذه البنية من معاني ودلالات)**، جعلوها قسمين:

1-فونيمات رئيسية: وهي "تلك الوحدة الصوتية التي تكون جزءاً من أبسط صيغة لغوية ذات معنى منعزلة عن السياق[22]".

2-فونيمات ثانوية: وهي "ظاهرة أو صفة صوتية ذات مغزى في الكلام المتصل؛ فالفونيم الثانوية لا تكون جزءاً من تركيب الكلمة، وإنّما تظهر وتلاحظ فقط حين تُضمّ كلمة إلى أخرى،

[16] *انظر: سمير ستيتية: (منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي)، مجلة آداب المستنصرية، الجامعة المستنصرية العدد 16، 1988، ص239.*

[17] *المرجع السابق، ص265.*

[18] *سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص252.*

[19] *سمير ستيتية: منهج التحليل اللغوي...، ص264.*

[20] *كمال بشر: علم الأصوات، دار المعارف، مصر، 1986، ص161.*

[21] *إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984، ص47.*

[22] *كمال بشر: علم الأصوات، ص161.*

أو حين تستعمل الكلمة بصورة خاصة، كأن تستعمل في جملة[23]".

والذي يدقق النظر في مفهوم الفونيم الثانوية، يجد ارتباط التنغيم به واضحاً، فليس التنغيم جزءاً من التركيب اللغوي في الجملة، بل هو حدث طارئ على التركيب يصاحبه، ويتغير نتيجة تغيره في السياق اللغوي الجاري فيه، إذ يربط التنغيم عناصر التركيب بعضها ببعض.

النّبر وعلاقته بالتّنغيم:

النّبر هو صنو التنغيم مثالاً على الفونيم الثانوية، فلا يكون كذلك جزءاً من تركيب معين، إنما يكون بزيادة كمية من الهواء على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة في التركيب الواحد، فيعلو هذا الصوت على بقية الأصوات الأخرى التي تشكل مقاطع الكلمة فيحدث التفاوت قوة وضعفاً بين الأصوات.

إذن، فالنبر هو "**وضوح نسبي لصوت أو لمقطع إذا قورن بغيره من الأصوات أو المقاطع المجاورة؛ فالصوت أو المقطع الذي ينطق بصورة أقوى يسمى صوتاً منبورا**[24]"، أو هو "**قوة التلفظ النسبية التي تُعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة، وتؤثر درجة النبرة في طول الصامت وعلو الصوت**[25]"

والصوت المنبور عند النطق به "تلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط؛ إذْ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر، ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء فتعظم لذلك سعة الذبذبات[26]"

وهكذا، فإن للنبر أثراً في تغيير بنية الكلمة من معنى صرفي إلى آخر، فأنت لو نطقت كلمة (كَتَبَ) مثلاً بفتحة على عين الفعل، لوجدت أن الأصوات فيها متساوية نبراً، لكن إذا ما نطقتها ب(كَتَّبَ) بالتضعيف، فإن عين الفعل تفاوت في النبر عن الأصوات الأخرى، مما جعله يَنقل الكلمة إلى بنية أخرى ذاتِ دلالة معينة، وهذا ما أشار إليه الدكتور كمال بشر بقوله: "ومن البديهي أنّ تغيير الصفة الصرفية، يؤدّي إلى نوع من التغير في الوظائف النحوية والدلالية[27]".

من هنا جاءت أهمية النبر والتنغيم في الدراسات اللغوية، فالتنغيم" صلته بالنبر وثيقة، فلا يحدث تنغيم دون نبر للمقطع الأخير من الجملة، أي في الكلمة التي تقع في آخر الجملة[28]"، وهما من الوحدات الصوتية التي "لها وظيفة معينة في التركيب الصوتي، لأنها جزء أساسي منه، فهي ليست ظواهر تطريزية وإنما فونيمات أساسية أو أولية[29]".

ويرى بعض الباحثين أن دراسة هذه المباحث الصوتية، فيه نوع من المجازفة والتطاول على اللغة، يقول الدكتور تمّام حسّان[30]": ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية الفصحى، يتطلب شيئاً من المجازفة؛ ذلك لأن العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة، ولم يُسجّل لنا القدماء شيئاً على هاتين

التنغيم مصطلح يدل ارتفاع الص وانخفاضه الكلام ويس أيضاً مو الكلام.

[23] *المرجع السابق، ص161.*

[24] *كمال بشر: علم الأصوات، ص163.*

[25] *سمير ستيتية، منهج التحليل اللغوي، 271*

[26] *إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979 ص169*

[27] *علم الأصوات، 163*

[28] *عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، د. ت، 177*

[29] *عبد الكريم مجاهد: (الدلالة الصوتية والصرفية عند ابن جني)، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع26، 1982، ص70*

[30] *مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1974، ص163-164*

الناحيتين، وأغلب الظن أن ما ننسبه للعربية الفصحى في هذا المقام، إنما يقع تحت نفوذ لهجاتنا العامية، لأن كلّ متكلم بالعربية الفصحى في أيامنا هذه، يفرض عليها من عاداته النطقية العامية الشيء الكثير".

ولعلّ مثل هذا الكلام فيه مجازفة على اللغة العربية؛ ذلك أن العرب وإن لم يُفرِدوا لهذه المسائل أبحاثاً مستقلة، فلا يَعني أنهم أغفلوا الحديث عنها وتركوها طيّ النسيان، فهما (النّبر والتّنغيم) في ذلك مثل الصرف في بداية النحو العربي، كانت مسائله تُدرس مع النحو، وبقيا توأمين مرتبطين إلى أن انفصلا وصار الصرف علماً قائماً بذاته له علماؤه وتصانيفه.

وإنّ نظرة إلى كتب النحاة واللغويين، ترينا عناية هؤلاء العلماء بمثل هذه المباحث، فهذا ابن جني يشير إشاراتٍ لطيفةً إلى النبر والتنغيم عندما عرض لكلام العرب[31]: "سير عليه ليل" بقوله: "وكأن هذا إنما حُذفت فيه الصفة لمّا دل من الحال على موضعها، وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح (التطويل) والتضخيم والتعظيم، ما يقوم مقام قوله (طويل) أو نحو ذلك.

وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أنك تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول: **كان والله رجلاً**، فتزيد في قوة اللفظ (والله) وتتمكّن من تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها؛ أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك.

وكذلك تقول: **سألناه فوجدناه إنساناً!** وتمكّن الصوت بِ **(إنسان)** وتفخّمه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك. وكذلك إذا ذَمَمْته ووصفته بالضّيق قلت: **سألناه وكان إنساناً!** وتُزْوي وجهك وتقطّبه فيغني ذلك عن قولك: إنساناً لئيماً أو إنساناً لحِزاً (ضيّق الخلُق) أو نحو ذلك".

ألا تدلّ هذه الأمثلة من كلام ابن جني على أهمية النبر والتنغيم؟! لعل ذلك يُترك للقارئ أو السامع كي يتذوق النص ويفهمه ويُصدر حكمه ثمة عليه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن العرب وإن لم يضعوا تصانيف في التنغيم فلا يعني بأي حال من الأحوال أن نصرف عنه الاهتمام به؛ فتكاد لا تخلو منه أية لغة من لغات العالم، حيث تكتسب اللغات الحية رونقها وجمالها إذا اتخذته أساساً في التواصل بين الأفراد خطاباً ومحادثة؛ فالتنغيم يميّز لغة الخطاب عن اللغة المكتوبة، فهو في الأولى كما الترقيم في الثانية، كلّ منهما يقوم بوظيفة دلالية في تحديد المعنى.

دلالة التنغيم:

ذكرنا سابقاً أن دراسة التنغيم من أهم جوانب الدراسة الصوتية خصوصاً واللغوية عموماً، بل من أكثرها خطورة بسبب تعدد النغمات في البيئة أو البيئات اللغوية، فالتنغيم "تغييرات موسيقية تتناوب الصوت من صعود إلى هبوط، أو من انخفاض إلى ارتفاع، تحصل في كلامنا وأحاديثنا لغاية وهدف، وذلك حسب المشاعر والأحاسيس التي تنتابنا من رضى وغضب ويأس وأمل وتأثر ولا مبالاة، وإعجاب واستفهام وشك ويقين، ونفي أو إثبات، فنستعين بهذا التغيير النغمي الذي يقوم بدور كبير في التفريق بين الجمل؛ فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة الإخبار، ونغمة النفي تختلف عن نغمة الإثبات[32]". وهذا ما أشار إليه الدكتور سمير ستيتيّة بقوله: "قد تكون النغمة نغمة تفاؤل ويسميّها بعضهم النغمة الوجدانية، وقد تكون تشكّك أو ضجر أو يأس أو استسلام، أو

[31] انظر: عبد الكريم مجاهد، مقال (الدلالة الصوتية والصرفية عند ابن جني)، ص70 وما بعدها

[32] عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب، ص178.

غير ذلك مما له علاقة بسيكولوجية المتكلم[33]".

هذا ما يحدث في التنغيم، فهو حَكَم في دلالات التراكيب والجمل، إذْ يغيّر الجملة من تركيب إلى آخر ومن باب إلى باب... وبذلك يتمايز عن (النبر)، حيث "يعمل التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة[34]"، في حين يكون النبر على الكلمة وحدها ويدل على حدودها.

وهكذا فإن المتتبع لكلام الناس، يلحظ التنغيم ظاهراً في كلامهم؛ فحديث التواصل بينهم وخطابهم بعضهم بعضاً، يكون التنغيم فيه أوسع من الكلام المكتوب.

وهذه بعض الأمثلة يكون فيها هذا النغم الموسيقي ذا دلالة في الكلام:

*قال تعالى: **﴿قالوا: فما جزاؤُه إنْ كنتم كاذبين؟ قالوا: جزاؤُه؟ مَنْ وُجِد في رَحْله فهو جزاؤه﴾**.

(يوسف: 74، 75)

هذه الآية يكون التنغيم في جزئها الثاني محوراً رئيساً في تحديد الأبواب والتراكيب؛ فالجزء الثاني تُقرأ فيه جملة "قالوا: جزاؤه؟" بنغمة الاستفهام، وجملة: "**من وُجد في رحله فهو جزاؤه**" جملة واحدة على التقرير، وتقرأ أيضاً على التعجب والاستهجان: "**قالوا: جزاؤه! من وجد في رحله فهو جزاؤه**"، ويمكن أن تُقرأ على التبرّم والانزعاج، ويظهر ذلك جليّاً من خلال الحديث والكلام المنطوق أكثر من الكلام المكتوب الذي يحدد التنغيمَ فيه الترقيمُ.

*قال الشاعر عمر بن أبي ربيعة عند سؤاله عن محبته لمحبوبته:

قالوا: تحبّها. قلت: بَهراً

عدد النجم والحصى والترابِ

فجملة (تحبها) يمكن أن تقرأ على غير وجه، فهي تكون للاستفهام وهو أقواها، وتكون للتقرير وهو ضعيف:

قالوا: تحبها؟ قلت: بهراً (على الأول)

قالوا: تحبها. قلت: بهراً (على الثاني)

ويحتمل أن تكون للاستغراب والتعجب، قالوا: تحبها! قلت: بهراً، وهو أضعف الاحتمالات.

*وملاحظة الجانب الصوتي مهم جداً، فلكي[35] يحدّد الشخص معنى الحدث الكلامي، لابد أن يقوم بملاحظة الجانب الصوتي الذي يؤثر على المعنى مثل التنغيم، ولعلّ ما يردده الإمام في الصلاة من تكراره تركيب "**الله أكبر**" مثل على ذلك، فالصوت هو الذي يتحكم بالمأمومين في الصلاة، فهو حين يرفع من السجود الثاني مثلاً يكون المأموم أمام حالتين:

1-إن رفع الإمام صوته بنغمة صوتية صاعدة، عرف مَن خَلْفه أنه ينبههم إلى القيام (باعتبار هنا أن المأموم يتابع حركات الإمام بصرف النظر عن الخشوع أو عدمه).

2-وإن هو جعل الصوت على وتيرة واحدة وكانت النغمة مستوية، عرف المأمومون بذلك أن الإمام يريد الجلوس للتشهد.

فالتنغيم هو الذي يحكم ذلك، إذْ كنتَ تجد في بعض الأحيان الإمامَ ينتصب قائماً وبعضُ المصلين جلوس، والعكس كذلك صحيح، وكل ذلك نتيجة خطأ الإمام في النغمة الموسيقية

***الفونيمات الرئيسية هي الوحدة الص... التي تكون ... من أبسط ص... لغوية ذات م... منعزلة السياق.**

[33]*منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، ص265*

[34]*سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، 259*

[35]*أنظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص13.*

الصادرة عنه.

*والتنغيم هو الذي يبرز خصائص بعض الأساليب والتراكيب التي تكون محذوفةً بعضُ عناصرها فمثلاً، هناك التراكيب التي تحتوي على أدوات استفهام وليست استفهامية، وتلك التي لا تحتويها والسياق يشير إلى الاستفهام فيها.

فمثال الأول قوله تعالى: ﴿**هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا**﴾ (الإنسان:1)، حيث حرف الاستفهام (هل) لا يشير إلى الاستفهام لأن الدلالة عن طريق التنغيم تقتضي التقرير، ويكون الحرف (هل) بمعنى (قد).

ومثال الثاني قوله تعالى: ﴿**يا أيها النبي، لمَ تحرّم ما أحل الله لك؟ تبتغي مرضات أزواجك**﴾ (التحريم: 1).

ففي قوله تعالى: ﴿**تبتغي مرضات أزواجك**﴾ يُلحظ التقرير؛ فأنت يا محمد تحرّم الحلال ابتغاء مرضات أزواجك، غير أن دلالة التنغيم تشير إلى الاستفهام الإنكاري: "**تبتغي مرضات أزواجك؟**"، أي لا تحرّم الحلال مرضاة أزواجك.

*ومن الأمثلة التي تبين أثر التنغيم في دلالاتها قولك:

أحمدُ أخوك علاّمةٌ. فهذا التركيب يتكون من عدة جمل

يفصل بينها جميعها التنغيم، فهو يقرأ بالصور التالية:

1-أحمدُ أخوك علاّمةٌ. (جملة تقريرية إخبارية ذات نغمة مستوية)[36]

[36] *النغمة المستوية نوع من أنواع التنغيم، وهي استواء درجة الصوت في وقوف المتكلم قبل تمام المعنى (عبد القادر أبو شريفة: علم الدلالة والمعجم العربي، ص45*

...ير هو التنغيم على الفونيم ...ية فلا يكون جزءاً من معين.

2-أحمدُ أخوك، علاّمةً (جملتان: الأولى تقريرية والثانية حالية. كأنك تقول: أحمد أخوك، وهو علامة..

فالنغمة على الأولى مستوية، وهي على الثانية تظهر صاعدة لأنك ترفع الصوت عندها).

3-أحمدُ أخوك علامةٌ (جملة استفهامية ذات نغمة صوتية صاعدة في كل أجزائها)

4-أحمدُ، أخوك علامةٌ. (جملتان: ندائية وخبرية)

5-أحمد، أخوك علامةٌ؟ (جملتان: ندائية واستفهامية)

وهكذا ترى من خلال هذا التركيب[37]، أن للتنغيم أنواعاً من النغمات الصوتية، فقد يكون التنغيم صاعداً كما في الاستفهام والتعجب أو التحذير كقول الشاعر:

أخاك أخاك إنّ من لا أخاً له

كساعٍ إلى الهيجا بغير سلاح

وقد يكون التنغيم مستوياً أو هابطاً[38] أو يتراوح بين الهبوط والصعود في بعض الجمل كما في الخبرية والاستفهامية.

أغراض التنغيم:

للتنغيم أغراض كثيرة منها:

[37] *أنظر: سمير ستيتية: منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، ص266 وما بعدها*

[38] *أنظر: خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، ط1، 1984، ص78 وما بعدها. ومثال النغمة الصوتية الهابطة كما في الندبة والتفجع.*



١

1-الموافقة كما في قول الشاعر:

قالوا: صغيرٌ. قلت: إنّ. وربما

كانت به الحسراتُ غيرَ صغار

فـ(إنّ) بمعنى (**نعم**) وتدل على الموافقة. ولو قال الشاعر: لا، لانصرفت الدلالة إلى الرفض والانزعاج.

2-الزجر كما في قولك: لا إنسان يشرب الخمر: تنطق (لا) بنغمة صوتية صاعدة يفهم منها النهي والكف عن الفعل.

القرآن والتّنغيم:

إذاً كانت الدلالات في الكتابة تتحدّد بعلامات الترقيم، وتتحدّد في الكلام عن طريق التنغيم، فإنها في القرآن الكريم لا تتحدد إلا بوساطة التجويد، وهو العلم الذي نصون به اللسان عن الخطأ في لفظ القرآن.

ولما كان كلام الله سبحانه وتعالى منزّهاً أن يكون مثلَه كلامُ البشر؛ فإن التنغيم بمفهومه السالف لا يمكن أن يقرأ به القرآن الكريم، وما ورد هنا من آيات قرآنية كان الغرض منها بيان التنغيم باعتبارها شواهد على هذه الظاهرة.

ويبقى التجويد علامة دالّة للقرآن لا تجوز القراءة فيه إلا به، وأعتقد أن تطبيق التنغيم عليه قراءةً من باب المحال، وإن حاولنا ذلك فإننا نخرج عن السّمت الذي اختص به؛ كما لو جرّبت أن تجوّد كلام البشر أو حتى الحديث النبوي الشريف، فإن ذلك يكون نشازاً.

الخلاصة:

وبعد فقد خلصت إلى أن التنغيم:

* دلالته نحوية في المقام الأول، بعكس النبر الذي لا تخرج دلالته عن كونها صرفية؛ لأن مجال التنغيم إنما هو التراكيب، والنبر مجاله الكلمات.
* تستخدمه اللغات الحية بحسب طرائقها الكلامية وخصائصها النطقية والعربيةُ من بين اللغات بل وأقواها استخداماً للتنغيم والنبر على السواء، وهو في اللهجات المحكية أكثر انتشاراً ويحتل القسم الأكبر في حديث الخطاب والتواصل بين الناس.
* عرفه العرب والنبرَ قديما وإن لم يفردوا فيهما تصانيف.
* لا يمكن قراءة القرآن به بالمفهوم اللغوي للتنغيم.



■ المراجع

1-القرآن الكريم

2-إبراهيم أنيس:

**الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979.*

**دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984.*

3-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

4-تمّام حسّان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1974.

5-خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدّة، ط1، 1984.

6-سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980.

7-عبد القادر أبو شريفة وآخرون: علم الدلالة والمعجم العربي، دار الفكر، عمَّان، ط1، 1989.

8-عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، د. ت.

9-كمال بشر: علم الأصوات، دار المعارف، القاهرة، 1986.

الدوريات

10-مجلة آداب المستنصرية، الجامعة المستنصرية/ العراق، ع16، 1988.

11-مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي/ بيروت، ع26، 1982.

12-مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 60، الجزء 4، 1985.

جامعة الإمارات العربية



الوطن في شعر نزار قباني

عبد الله شاهر

بداية لنتفق على أن آلاف الموهوبين يتمنون لو نالهم من أضواء نزار قباني ولو جزءاً بسيطاً بصرف النظر عن القدرة الإبداعية وهذا يعني أنه لا بد من الاعتراف، أنه ليس من السهل اقتحام عالم شاعر مترامي الأطراف، كعالم الشاعر نزار قباني، محصن بقلاع عالية من الشهرة والذيوع وفيه من التنوع ما يبهر ومن الانسجام ما يُسحر وفيه من الارتقاء وما يحيل القارئ إلى فضاءات لا حدود لها.

** لقد كسر السائد فينا وانتهك المحرم الاجتماعي الذي نخشاه لامتلاكه الجرأة في احتواء الضمير المقموع.*

إنه عالم ثري متسع لكل مجالات الحياة والكتابة عنه مغامرة بحد ذاتها، لأنه تجربة شعرية حافلة، تتميز بنوع من الاستثناء في تاريخ الشعر العربي المعاصر بسبب الموضوعات التي أثارها في شعره وبسبب الإشكاليات التي أثيرت حول شعره، لكن تبقى المغامرة كشفاً وتوغلاً في هذا العالم الجميل الذي ترك بصماته واضحة في ذوات أجيالنا، وخبّأ فيها فوانيس لا زالت تنير الطريق للعشق والثورة في آن معاً.

الشاعر الذي اقتحم علينا خلوتنا وفاجأنا بأحاسيس لم نعهدها، وبنواميس لم نتعامل معها من قبل، وبطقوس لم نمارسها إلا في عالمنا المظلم، لم يهادن ولم يداهن ولذا جاء شعره من قناعات شخصية خاصة غير آبه بعادات وتقاليد أو بمواقف ولذلك هوجم بشراسة منذ ديوانه الأول. وكان لحمه- على حد تعبيره- في سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر" يومئذ طرياً وسكاكينهم حادة.

ومنذ ذلك الوقت بدأت "حفلة الرَّجم" ومع هذا كله ظل يباغتنا مباغتة الفاتح حتى اخترق حياتنا وأشياءنا وأولادنا ونساءنا وكان في كل ما يفعل يلقى استجابة صريحة أو ضمنية. لم يترك لنا بيتاً لم يدخله، ولا طفلاً لم يلعب معه، ولا حديقة لم يجلس تحت أشجارها، ولا عاشقاً إلا احتضنه، ولا عاشقة إلا أهداها ديواناً من شعره وعلَّمها كيف تكتشف الأنوثة.

لقد كسر السائد فينا، وانتهك المحرم الاجتماعي الذي نخشاه لامتلاكه الجرأة في احتواء الضمير المقموع، فعلى يديه أصبحت مساحة الجمال أكبر من مساحة القبح، ومساحة الحب أكبر من مساحة الكراهية، وعلى يديه صار الشارع العربي أكثر شجاعة في مواجهة المتخاذلين والمهرولين فكان الناطق الرسمي بلسان من لا لسان لهم لأنه عالج قضايا كبرى شابها كثير من التعقيد.

إنه الشاعر الجريء الذي يجيد الوخز بالكلمات في فيض من الانفعالات والأفكار التي تبدو جارحة من فرط جرأتها، فهز كثيراً من القيم الفكرية والاجتماعية والسياسية الموروثة من عصور الانحطاط.

على هذا كان نزار قباني لغة خاصة، وإشكالية ما زالت تثير الصخب، وظاهرة تحتاج إلى بحث متأن فالشاعر كان شديد الوعي بالشروخ التي كان يحدثها في جدران المجتمع لأنه كان يعتبر نفسه صاحب مدرسة خاصة في الشعر وعليه أن يعيد تشكيل الوجدان العربي معتبراً نفسه "مقاتلاً حتى يصبح البحر أكثر زرقة، وعصافير الحرية أكثر تناسلاً، وقامة الإنسان أكثر ارتفاعاً" ولذلك استخدم أحكام تعميم متطرفة وأدان حالات في الواقع العربي إدانات بالغة القسوة وصلت إلى حد الهجاء.

ومع ذلك غفر له الناس شتمه بالغ القسوة لأمته وتاريخها بل على العكس فقد لعب شعره دوراً في صنع الوجدان الشعبي ورفع درجة الحساسية في الوعي الوطني عموماً. وهنا نرى الوطن حاضراً في ذاته وشعره وإن– اعتبر شاعر المرأة– فقد أعطى المرأة بعداً وطنياً وحمل الوطن عشقاً دائماً في ذاته فكتب شعراً للحب أخرج فيه علاقات الحب في المجتمع العربي من "مغائر القهر– والكبت، والباطنية، إلى ضوء الشمس ومنحها العلنية والشرعية.. وكسر صورة المرأة الجارية، وحوّل جسد المرأة العربية من وليمة بدائية تستعمل فيها الأنياب والأظافر إلى وردة ونجمة وقصيدة" يقول الشاعر:

ثوري، أحبُّكِ أن تثوري

ثوريْ على شرقِ السَّبايا والتَّكايا والبُخورِ

لا تَرهبي أحداً

فإنَّ الشمسَ مقبرةُ النسورِ

ثوري على شرقٍ يراكِ وليمةً فوقَ السريرِ

وعندما بدأ بخضِّ الحياة الاجتماعية والسياسية العربية عرف قطاره الشعري محطات صاخبة "خبز وحشيش وقمرْ" في وجه شرق الخمسينات الغائب في البخور والتكايا والهوامش على دفتر النكسة، مع نهاية الستينات وانكسار الحلم العربي تتالت قصائده الحزيرانية التي نقلت همومه، وكتب شعراً للحرية حفظه الناس وتناقلوه، بلغة سلسة ومأنوسة وبشعرية رائدة وفي كل ما كتب كان قريباً من لغة الحوار اليومي الذي كان جواز سفر إلى جميع طبقات الشعب.

لقد عاش الشاعر لبلاده تهزه أفراحها وتبكيه مصائبها، وغنَّى البطولة، وهاجم التخاذل والضعف. إنه يلخص عصراً بكامله، عاشته أمتنا عبر إشراقاته وانهياراته، تمرد على التقاليد واختط طريقاً فيه الحب هو العنوان وكان مدرسة تستعصي على التقليد لأنه ساكن في قصائده فهل ننكر على شاعر بمثل هذه المواصفات وطنيته أو حمل الوطنية في أحادية الشكل، ولنلاحظ كيف يرى الشاعر نزار قباني الوطن حتى نستطيع أن نقرر شكل الوطن في شعر نزار يقول نزار قباني:

"إن مفهومي للوطن والوطنية مفهوم تركيبي وبانورامي، وصورة الوطن عندي تتألف كالبناء السمفوني من ملايين الأشياء، ابتداءً من حبة المطر إلى ورقة الشجر إلى رغيف الخبز، إلى مزراب الماء، إلى مكاتيب الحب، إلى طيارات الورق، إلى حوار الصراصير الليلية، إلى المشط المسافر في شعر حبيبتي، إلى سجادة صلاة أمي، إلى الزمن المحفور على جبين أبي، من هذه الشرفة الواسعة أرى الوطن، وأحتضنه وأتوحد معه، فالكتابة عن الوطن ليست موعظة، ولا خطبة ولا افتتاحية جريدة يومية تتحدث بطريقة دراماتيكية عن خيوله وبيارقه وفرسانه وأعدائه الذين (نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب)

**** كان نزار لغة خاصة وإشكالية ما زالت تثير الصخب وظاهرة تحتاج إلى بحث متأن.***

وعن بطولات أمير المؤمنين الذي يمد رجليه فوق (جفن الردى وهو نائم) هذا نوع من أنواع الوطنية التي تعتمد النقل الفوتوغرافي لأداة الحرب".

وهنا يبدو لنا الوطن عند نزار قباني الحياة بحركتها المادية والاجتماعية والنفسية، إنه الوطن النابض بالحركة والوجود. يقول الشاعر:

"الوطن ليس أداة حربية فقط ولا هو جيب أمير المؤمنين فقط، بل هو مسرح بشري كبير، يضحك الناس فيه ويبكون، ويضجرون ويتشاجرون، ويعشقون ويمارسون الجنس، ويسكرون ويصلون، ويؤمنون ويكفرون، وينتصرون وينهزمون، من هذه الزاوية المنفتحة على الإنسان من الداخل والخارج أسمح لنفسي أن أقول بصوت عالٍ: إن شعري كله ابتداء من أول فاصلة حتى آخر نقطة فيه، وبصرف النظر عن المواد الأولية التي تشكله والبشر الذين يملؤونه من رجال ونساء والتجربة التي تضيئه، سواء كانت تجربة عاطفية أو سياسية، هو شعر وطني، إنني مقتنع بوطنيتي هذه وحسبي في تاريخ الشعر شاعران عظيمان أعطيا الحب والثورة شعرهما وحياتهما بايرون ولوركا".

من هذا المسرح البشري الكبير تنبثق الوطنية التي تحمل عرق الكادحين وبسمة الفرحين، وحلم العاشقين، وبأس الثائرين. فالوطن في نظر الشاعر ليس الأداة الحربية أو المعركة. فالمعركة موقف وطني وليس الوطن. إن الوطن يعني الحياة والحب والبقاء وليس الحرب والدمار. يقول الشاعر:

كلَّما غنَّيت باسمِ امرأةٍ
أسقَطوا قوميَّتي مني وقالوا:
"كيف لا يكتُبُ شعراً للوطَنْ؟"
فهل المرأة شيءٌ آخَرُ غير الوطَنْ
آهِ- لو يُدرِكُ من يقرؤُني
أنَّ ما أكتُبُه في الحبِّ...
مكتوبٌ لتحريرِ الوطَنْ...

لقد وضع نزار قباني المرأة في موقع العلاقة مع الوطن بالرغم من أنه غاص في جسد المرأة بلغة لم تخل من الجنسية ووصف كل شيء من أشيائها وحوَّله إلى عالم شعري. مع علمنا أن جسد المرأة في الأنساق الأخلاقية التقليدية يتخذ شكل مستودع اجتماعي رمزي للقيم، مغلق على نفسه وقد اقتحم نزار أكثر الزوايا خصوصية في هذا المستودع وهو في رؤيته هذه يعتبر نفسه أنه يسمو بالمرأة ويكتشف أبعادها المتسامية التي إذا ما أخذت مداها ارتقت بالوطن إلى مستوى حضاري كبير. يقول الشاعر:

أريدُكِ أنثى
لتبقى الحياةُ على أرضِنا ممكنهْ
وتبقى الكواكبُ والأزمنهْ
فما دُمتِ أنثى فنحنُ بخيرٍ
وما دمتِ أنثى
فليسَ هنالكَ خوفٌ على المدنيَّهْ

إذن فنزار يدعو إلى إعادة الحوار الطبيعي بيننا وبين أجسادنا، وإعادة الحب الطبيعي كفعالية إنسانية مبدعة وخلاقة إنه يردم الهوة بين الروح والجسد ويخرج جسد المرأة من منطقة الصمت إلى منطقة لصوت، ومن منطقة الغياب إلى منطقة الحضور كي تكون المرأة فاعلة ومؤثرة ويكون لها كيانها الاجتماعي الذي من خلاله تستطيع أن تبني الإنسان الحر لأن فاقد الشيء لا يعطيه، وما دامت المرأة مكبلة فقدرات الوطن تبقى دون مستوى الطموح.

لقد عرف نزار قباني كيف يمزج بين المرأة والوطن وأن لا يتحرج من تهمة شاعر المرأة التي رافقته طوال حياته الشعرية وهو لا ينكر ذلك لكنه

** عندما بدأ بخض الحياة الاجتماعية والسياسية العربية عرف قطاره الشعري محطات صاخبة في خبز وحشيش وقمر.*

ينكر هذا التجزيء الذي يحدثه المشككون وهذا الفصل المفتعل بين الوطن والمرأة. يقول الشاعر:

" تسعون بالمئة من الأحاديث الصحفية التي تجري معي تطرح ذات السؤال الذي أصبح بالنسبة لي صداماً يومياً لا يحتمل: لماذا اخترت المرأة موضوعاً رئيسياً لشعرك ونسيت الوطن؟

وإن طرح السؤال بهذا الشكل العدواني يدل على أن طارحيه لا يعرفون شيئاً عن المرأة ولا عن الوطن. يتصورون أن المرأة عنصر مضاد للوطن ومتناقض معه، وبالتالي فإن كل كتابة عنها، أو محاولة لدخول عالمها، وكشف الستائر عن أحزانها وعذاباتها، ومسح التراب المتراكم على وجهها وجسدها عبر ألوف السنين يعتبر عملاً ضد الوطن، مسكين هذا الوطن كم نختصر ساحته حتى يصبح أصغر من قمحة. إننا نضيِّقه ونعصره بين أيدينا حتى لا يبقى من غاباته سوى شجرة، ومن بحاره سوى اسفنجة ومن طموحاته سوى خارطة مدرسية، ونشيد عسكري. الوطن الذي نتعامل معه هو نصف وطن.. ربع وطن.. جزء من مئة من الوطن.

نحن نتعامل مع الوطن الجغرافي وننسى الوطن النفسي.. نتعامل مع المئذنة وننسى المؤذن، ومع الكتاب وننسى الصفحات، ومع الزجاج وننسى العطر، ومع البحر وننسى المسافرين، ومع الدين وننسى الله، ومع الجنس وننسى المرأة. هذا الفكر التجزيئي جعل الوطن عندنا رقعة شطرنج منفصلة الخانات وبالنسبة لي كان من المفروض– تبعاً لهذا المنطلق الهندسي– أن أبقى في مربع المرأة لأنني ولدت فيه وعلي أن أموت فيه.."

وبهذه العلاقة الحميمية يربط الشاعر الوطن بحب المرأة.. الوطن بكل مافيه من أشياء وأفكار ومعتقدات فما دام الحب قائماً فالصلة موجودة ووطيدة في هذا الكون. يقول الشاعر:

إني أحبُّكِ كي أبقى على صلةٍ
بالله، بالأرضِ، بالتاريخ بالزمنِ
بالماءِ، بالزرعِ، بالأطفالِ إن ضحكوا
بالخبزِ، بالبحرِ، بالأصداف، بالسفنِ
بنجمة الليلِ، تُهديني أساوِرَها
بالشعرِ أسكنُهُ والجُرْحُ يسكنُني
أنتِ البلادُ التي تُعطيني هُويتَها
من لا يُحبُّكِ يبقى دونما وطَنِ

لكن نزار قباني لم يستطع أن يكرس هذا الحب الشمولي بدون أن ينتهك حرمة المحرم الاجتماعي الذي يحد كثيراً من حركة الذات التي يمكن لها أن تنطلق لتحقق فعلاً رائعاً إذا ما أتيح لها ذلك وقد رفع شعار التغيير الذي يرفع عن كاهل الأمة كثيراً من المفاهيم التي أثقلت كاهلها وحملتها لائحة واسعة من العيوب في علاقاتها الاجتماعية. يقول الشاعر:

منذُ خمسين سنةٍ..
وأنا أقفزُ من لغمٍ إلى لغمٍ..
وأدعو أمتي كي تتغير
لم أُفجِّر حائط القبح– كما خُيِّل لي–
إنما كنت بتاريخي أتفجّرْ

هذه الدعوة للتغيير شملت عند نزار قباني جميع مناحي الحياة وقد وشَّاها بالحب الذي به يمكن أن نعيد ترتيب العالم وعلى أساسه يمكن أن تسمو النفوس وتذوب في إنسانية عالية الفعل لكن هذه الدعوة قد واجهت معارضة شديدة من الجميع الذين اعتبروا هذه الدعوة تخريباً وهي في الحقيقة بحث عن الوطن في ذات الإنسان العربي.. الإنسان الذي طوقته أشكال الحياة الرتيبة. يقول الشاعر:

عندما بدأتُ أعمالَ التنقيبِ عن الحبِّ

**** لقد عاش الشاعر لبلاده تهزه أفراحها وتبكيه مصائبها وغنى البطولة وهاجم التخاذل.***

ونجحتْ تجاربي الأولى

خافَ أهلُ البلدِ على نسائِهم

وخاف الرجال على رجولتِهم

وخاف المثقفون والكتّابُ على وظائفِهم

وخافَ الأمريكيونَ على استثماراتِهم

وخافَ الانكليزُ على امبراطوريتِهم

وفي كلِّ هذا اعتبر المرأة أداة التغيير وهي المنطلق في أي تحرر اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي لأن المرأة هي الحامل الاجتماعي في قيادة المجتمع لأنها الأم والأخت والابنة والحبيبة وبدونها لا يستقيم الوطن ولا يمكن لأي وطن أن يرقى ما دامت المرأة فيه تقبع وراء الجدران المظلمة. إذن فالشاعر اعتبر المرأة فعلاً وطنياً خالصاً وأداة تغيير وقوة تحدٍّ. يقول الشاعر:

**** مفهوم الشاعر للوطن والوطنية تركيبي وبانورامي وصورة الوطن عنده تتألف كالبناء السمفوني من ملايين الأشياء.***

أُشهرك في وجهِ البوليسِ العربيّ

أغنيةً

وفي وجهِ النِّفطِ العربيّ

قارورةَ عطرٍ

وفي وجهِ الموتِ العربيّ

بشارةَ ولادةٌ

ولكي تكون الولادةُ صحيحةً ومعافاةً فقد شنَّ الشاعرُ هجومَهُ على العادات والتقاليد بشكل جريء وانتقد الواقع الاجتماعي انتقادات قاسية هز فيها الضمير الاجتماعي وحرك سكون المجتمع الذي كان يحلم بالوداعة والبساطة فكانت قصيدته "خبز وحشيش وقمر" أول رمية توجه إلى ذلك الواقع فأحدثت فيه بلبلة واضحة لأنها تجرأت على اقتحام قيم اجتماعية تصل إلى حد القداسة بهذا الفعل الشعري دخل نزار عالم الصراع مع المجتمع بجل قواه. يقول الشاعر:

في ليالي الشرق.. لمّا

يبلغ البدر تمامه..

يتعرى الشرق من كل كرامَهْ

ونضال

فالملايينُ التي تركضُ من غيرِ نعالْ

والتي تؤمنُ في أربعِ زوجاتٍ

وفي يومِ القيامَهْ

والتي تسكنُ في الليل بيوتاً من سعالْ

أبداً ما عرفتْ شكلَ الدواءْ

تتردّى..

جثثاً تحتَ الضياءْ

وتوالت قصائد الشاعر في دفع المجتمع إلى النظر في واقعه وفي عاداته وتقاليده والبحث عن طرق جديدة تحقق تواصلاً جديداً و فعلاً يحقق تواصل المجتمع والفكر وفي هذه الدعوة تعمَّد الشاعر أن يتخذ موقفاً صدامياً من الجميع وباسم الجميع لأن الوعظ لم يعد كافياً فكان لا بد من الصدام والسخرية والتهكم وربما الإدانة والتعرية الفضائحية وهو يعلم أنه سيلاقي مواجهة ومعارضة وإدانة من المجتمع. يقول الشاعر:

فلا تستغربي أبداً

أيا عصفورة الصيف الرماديّة

إذا اغتالوا أزاهيري

فهذا العصرُ يؤمنُ بالأزاهير الصناعيّةْ

ولا تبكي عليَّ إذا أدانوني

وقالوا عن كتاباتي إباحيّهْ

فكلُّ محاكمِ العشاقِ في وطني

محاكمُ غيرُ شرعيّهْ

وهنا فتح الشاعر بوابة واسعة للحوار فيما هو ممنوع وأزال بهذه الشعرية الاقتحامية حواجز لم يكن أحد يجرؤ عليها وبها. من خلالها استطاع الشاعر أن يضيء التاريخ العربي وأن يظهر

مواطن القوة فيه ويجعلها حافزاً للأجيال وأن ينتقد كذلك أشكال الاقتداء التاريخي التي لا تؤدي إلى دفع المجتمع العربي نحو التقدم. يقول الشاعر عن الأندلس "إسبانيا":

"إن إسبانيا- بالنسبة للعربي- هي وجع تاريخي لا يحتمل. فتحت كل حجر من حجارتها ينام خليفة ووراء كل باب من أبوابها عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة في منازل قرطبة صوت امرأة تبكي فارسها الذي لم يعد. السَّفر إلى الأندلس سفر في غابة الدمع. وما من مرة ذهبت إلى غرناطة إلا ونامت معي دمشق على مخدتي الأندلسية، روائح الياسمين الدمشقي وعبير الأضاليا والتاريخ" أما هذا الوجه الطافح سمرة هو وجه دمشقي يراه الشاعر حيث وجدها حفيدة من أحفاده. يقول الشاعر:

غرناطةُ وصَحَتْ قرونٌ سبعةٌ
في تَيْنِكَ العينينِ بعدَ رقادِ
وأميةٌ راياتُها مرفوعةٌ
وجيادُها موصولةٌ بجيادي
ما أغربَ التاريخَ كيفَ أعادني
لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي
وجهٌ دمشقيٌ رأيتُ خلالَهُ
أجفانَ بلقيسٍ وجيدَ سعادِ
قالت هنا الحمراءُ زهو جدودِنا
فاقرأْ على جدرانِها أمجادي
أمجادُها؟ ومَسحْتُ جرحاً نازفاً
ومسحتُ جرحاً ثانياً بفؤادي
يا ليتَ وارثتي الجميلةَ أدركت
أنَّ الذينَ عنتهمُ أجدادي
عانقتُ فيها عندما ودعتُها
رجلاً يسمى طارقَ بن زيادِ

لكن نزاراً هاجم التاريخ العربي هجوماً شرساً انفعالياً ووصفه وصفاً لا يليق به ومن شاعر بمستوى نزار. يقول الشاعر:

أمشط التاريخ، يا سيدتي
عبارةً عبارةْ
وصفحةً فصفحةً
ونقطةً فنقطةً
فلا أرى إلا خياماً أكلت خياما
ولا أرى إلا نظاماً قد محا نظاما
ولا أرى معتصماً
ولا أرى هشاما
فهل نكونُ كذبةً كبيرةً
نحن العرب؟

فهل هذه حقيقة العرب. بالتأكيد لا ولكن الشاعر قد ذهب فيه الهياج إلى حد لم يعد يرى فيه الحقيقة إلا من خلال موقف. وهي رؤية يجب أن لا تصدر عن شاعر كنزار. إن الأحداث في حياتنا يجب أن لا تنسينا حقائق وجودنا وكان من المفروض أن يدين الحدث بدلاً من أن ينكر على العرب عروبتهم وأن يعيد قراءة التاريخ بدلاً من أن يرفض قراءته. يقول الشاعر:

لن أقرأ التاريخَ بعدَ اليومْ
إنَّ أصابِعي اشتعلتْ..
وأثوابي تُغطِّيها الدماءْ
ها نحنُ ندخلُ عصرَنا الحجريَّ
نرجعُ كلَّ يومٍ ألفَ عامٍ للوراءْ

ومع هذا فقد غفر الناس له وحافظوا عليه لأنه حمل الوطن بداخله وكان حبه لوطنه نقياً نقاء الثلج، وهاجاً كشمس دمشق.. دمشق التي أهداها من القصائد ما يجعلها تميس روعة. لأنها قابعة في شرايينه، دمشق التي ارتوى من أعذب

**** الوطن ليس أداة حربية فقط ولا هو جيب أمير المؤمنين فقط بل هو مسرح بشري كبير.***

ما فيها، من حاراتها العتيقة ومن مائها السلسبيل، ومن هوائها العذب، العاشق المدمن الذي تهجى أول حروف العشق وأول حروف الحب والوطنية فيها. يقول الشاعر:

هـذي دمشـقُ وهـذي الكـأسُ والـراحُ
إنـــي أحــبُّ وبعــضُ الحــبِّ ذبــاحُ
أنـا الدمشـقيُّ.. لـو شـرحتم جسـدي
لســـالَ منـــــه عناقيــــدٌ وتفـــاح
ولـــو فتحـــتم شـــراييني بمـــديتكم
ســمعتم فــي دمــي أصــوات مــن راحــوا
زراعة القلب تشفي بعض من عشقوا
ومـــا لقلبـــي إذا أحببـــت جـــراحُ
مـــآذن الشـــام تبكـــي إذ تعـــانقني
وللمـــــــــآذن كالأشـــــــــجار أرواحُ
هنـا جـذوري، هنـا قلبـي، هنـا لغتـي
فكيـف أوضـح، هل فـي العشـق إيضـاحُ

لقد قدم الشاعر أوراق اعتماده سفيراً دائماً لحبٍّ باق يزداد عتقاً وأصالة وطيباً على الأيام فمهما ارتحل عنها تظل دمشق في ذاته ووجدانه ألقاً وعطراً وأصالة يستمد منها روحه الشفيفة وألقها المضيء وحلمها الدائم بالحياة، دمشق سجل لها أروع وأعذب كلماته وحين غادرها، خبأها في ثنايا القلب. وفي أشيائه الخاصة. يقول الشاعر:

مضى عامانِ يا أمي
على الولدِ الذي أبحرْ
برحلتهِ الخرافيةْ
وخبّأ في حقائبهِ
صباحَ بلادِهِ الأخضرْ
وأنجمَها، وأنهرَها، وكلَّ شقيقِهِ الأحمرْ
وخبأ في ملابسهِ
طرابيناً من النَّعناعِ والزَّعترْ
وليلكةً دمشقيةْ..

لقد أخذ نزار دمشق الوطن أضمومة فرح يستمد منها ما يجدد عزمه وتوقه إلى كل عواصم الدنيا وجال ولم يجد أجمل منها، يقول:

مضى عامانِ يا أمي
وليلُ دمشقَ
فلُّ دمشقَ
دورُ دمشقَ
تسكنُ في خواطِرنا
مآذنُها.. تضيءُ على مراكبِنا
كأنَّ مآذنَ الأمويِّ.
قد زُرعت بداخلنا
كأنَّ الضوءَ والأحجارَ
جاءتْ كلُّها معنا..

أما شعره السياسي فقد أفرد له حقلاً واسعاً وكان مبتكراً بصورته ومفهومه الجمالي والدلالي، متميزاً بجرأته التي تجاوزت حد المألوف وبخصوصيته التي جسدت وعياً حضارياً وسياسياً متقدماً. فقد كانت قصيدته قصيدة الحرية ولذا فرضت نفسها بقوة على الساحة الشعرية العربية وشقت طريقها إلى الجماهير الواسعة بدون استئذان بما فيها من معالجة وتهكم وإدانة ولعل قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" كانت قاسية في أحكامها لاذعة في سخريتها طريفة في نقدها وقد ساقها الشاعر بلغة سهلة وعواطف صادقة فأثرت في الوجدان الشعبي تأثيراً كبيراً لأن الناس في مرحلة من مراحل التاريخ المأزوم يؤثرون جلد

** من المسرح البشري الكبير تنبثق الوطنية التي تحمل عرق الكادحين وبسمة الفرحين وحلم العاشقين ويأس الثائرين.*

الذات وقد قال نزار عن هذه القصيدة:

"كتبت الهوامش في مناخ المرض والهذيان.. وفقدان الرقابة على أصابعي.. لذلك جاءت بشكل شحنات متقطعة، وصدمات كهربائية متلاحقة.. إنني لا أذكر أنني كتبت في كل حياتي الشعرية قصيدة بمثل هذه الحالة العصبية والتهيج.. غير أن حزيران كان شهراً بلا منطق. لذلك فإن الكتابة عنه، هي الأخرى يجب أن تكون بلا منطق.. الهزيمة العسكرية لم تكن وحدها وراء الأدب الحزيراني، فوراء هذا الأدب عصور من القهر والكبت والتخلف تراكمت وتجمعت حتى تفجرت بركاناً من الغضب صبيحة الخامس من حزيران.. أهم ما فعله حزيران هو أنه رمانا جميعاً من خلف مكاتبنا.. وقذف كتبنا وأوراقنا وأقلامنا إلى الشارع، حزيران غرز دبوساً حاداً في عقلنا. ثقب كل أكياس الغرور والعنتريات التي كانت تملأ جماجمنا، كان لا بد من عملية غسيل كاملة لأدمغتنا ولشعرنا ولنثرنا ولكلامنا، ولقد كنت في الهوامش أول من غسل نفسه بنفسه.. أول من سكب الزيت الحارق على جلده وجلد قصائده.

ومن هذا المنطلق يجيز الشاعر لنفسه أن يمارس كل أشكال التأنيب والتأديب واللعن والطعن لأن الواقع العربي في رأيه يحتاج إلى مثل هذا كي يصل إلى حد المواجهة والثورة وكي يعي ذاته ويمارس دوره في خلق واقع جديد ومن خلال هذا المنظور فإن مهمة الشعر في مثل هذا الواقع تدفع المقدس عن كل الرموز والأشياء والأفكار ويحق لها أن تقول ما تشاء في الوقت الذي تشاء طالما أن الواقع يتطلب ذلك. إذن فالشعر بعد حزيران عند نزار قباني كان صوتاً وقنبلة وقطعة سلاح. يقول الشاعر:

"الشعر بعد حزيران هجوم على الموت في حجرة نومه، هجوم على كل أوكار السحر والشعوذة والتنبلة والاتكال في تاريخنا، هجوم على صانعي الحجابات، وضاربي المنادل، وقارئي الكف، والزوايا، والتكايا، والأضرحة، وطبول الزار، وألفية ابن مالك، ومقامات الحريري، وعلى كل البيوت السرية التي تتعاطى دعارة الفكر، ودعارة السياسة في مجتمعنا العربي، لم تبق بعد حزيران عصمة لأحد، لم تعد هناك أشياء تقال وأشياء لا تقال.. ولا أصنام غير قابلة للرجم".

إن نزاراً بدأ الرجم منذ حزيران واستمر بجلد الذات علناً بدءاً من الهوامش إلى "الاستجواب"، "الممثلون"، و"الخطاب" و"الوصية" و"حوار مع أعرابي أضاع فرسه" و"بانتظار غودو" و"المهرولون" و"من مفكرة عاشق دمشق" و"قصيدة اعتذار إلى أبي تمام".. الخ من القصائد الكثيرة التي لا يمكن لزمن محاضرة أن يتسع لها. لقد بدا نزار في شعره السياسي مأزوماً مجروحاً فبدأ يوزع الشتائم ويكيل الإدانات ويرمي اللوم على كل من يراه عقبة في وجه التقدم العربي. يقول الشاعر في قصيدته "من مفكرة عاشق دمشقي":

يا ابنَ الوليدِ.. ألا سيفٌ تؤجِرُهُ
فكلُّ أسيافِنا قد أصبحتْ خشبا
دمشقُ يا كنزَ أحلامي ومروحتي
أشكو العروبةَ أم أشكو لكِ العَربا
أدمتْ سياطُ حزيرانٍ ظهورَهُمُ
فأدمنوها وباسُوا كفَّ من ضَربا

أما في قصيدته "قصيدة اعتذار لأبي تمام" فنراه يهاجم الاتكال والتسويف والشعر والشعراء ويشكك في صدق أقوالنا وافعالنا وعباداتنا. يقول الشاعر:

أبا تمام.. إنّ النار تأكلُنا
وما زلنا نجادلُ بعضَنا بعضاً
عن المصروفِ والممنوعِ من صَرْفٍ
وجيشُ الغاصبِ المحتلِّ.. ممنوعٌ من الصرفِ

**** المعركة موقف وطني وليس الوطن. إن الوطن يعني الحياة والحب***

* *نزار يدعو إلى إعادة الحوار الطبيعي بيننا وبين أجسادنا وإعادة الحب الطبيعي كفعالية إنسانية مبدعة وخلاقة.*

وما زلنا نطقطقُ عظمَ أرجلِنا
ونقعدُ في بيوتِ اللهِ.. ننتظرُ
بأن يأتي الإمامُ عليّ.. أو يأتي لنا عمرُ
ولن يأتوا..
ولن يأتوا..
فلا أحدٌ بسيفِ سواهُ ينتصرُ
لذلك أيها السادة..
سأجمعُ كلَّ أوراقي
وأعتذرُ

أما في قصيدته "بلقيس" فنجد أن الشاعر قد فقد صوابه وأخذ يكيل الاتهامات يمنة ويسرة بحالة انفعالية لا مثيل لها حتى إنه فقد ثقته بالعرب والعروبة والحياة. إنها سورة انفعالية عالية صبَّها الشاعر بطريقة لا تقبل التصديق. يقول الشاعر:

قسماً بعينيكِ اللتينِ إليهما..
تأوي ملايينُ الكواكبْ..
سأقولُ، يا قمري، عن العربِ العجائبْ
فهلِ البطولةُ كذبةٌ عربيةٌ
أمْ مثلُنا التاريخُ كاذبْ؟

وقد قال بالفعل في هذه القصيدة ما لا يجوز لأي شاعر مهما كان السبب ومع ذلك فقد تعاطف معه الجمهور وغفر له، وفي قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب" يقول الشاعر:

أيا وطني: جعلوكَ مسلسلَ رعبٍ
نتابعُ أحداثَهُ في المساءْ
فكيفَ نراكَ إذا قَطعوا الكهرباءْ

أما المهرولون فهم كفارة هذا الزمن الرخو الذي تساقطت فيه أقنعة الكثيرين فبدا الشاعر فيها ثائراً مهاجماً ناقماً على الواقع السياسي العربي. يقول الشاعر:

ما تفيدُ الهرولةُ.. ما تفيد الهروله
عندما يبقى ضمير الشعب حياً
كفتيل القنبلةْ
لن تساوي كل توقيعاتُ أوسلو
خردلةْ..

وفي هذا المجال لم يفلت من سوطه الشعري كل الذين هدروا مقدرات الأمة في سبيل لذاتهم لا في سبيل مجد الأمة ولم يوظفوها لصالح الوطن. لقد أدانهم وقذفهم بأبشع الأقوال وحملهم عار الذل والهوان لأنهم استكانوا لغرائزهم وتناسوا وطنهم وقضيتهم. يقول الشاعر:

متى تفهمْ
تمرَّغْ يا أمير النِّفطِ فوقَ وحولِ ذاتِكْ
كممسحةٍ.. تمرَّغْ في ضلالاتِكْ
لك البترولُ.. فاعصرهُ
على قدميْ خليلاتِكْ
كهوفُ الليلِ في باريسَ.. قد قتلتْ مروءاتِكْ
على أقدامِ مومسةٍ.. هناكَ دفنتَ ثاراتِكْ
فبعتَ القدسَ.. بعتَ اللهَ.. بعتَ رمادَ أمواتِكْ
كأنَّ حرابَ إسرائيل لم تُجهضْ شقيقاتِكِ
ولم تهدمْ منازلَنا
ولم تحرقْ مصاحفَنا
ولا راياتُها ارتفعتْ على أشلاءِ راياتِكْ
متى يستيقظُ الإنسانُ في ذاتِكْ

لكن نزاراً الذي انتقد حالات اعتبرها سقطات في تاريخ الأمة السياسي والاجتماعي كان دائم الشوق لإشراقة نصر تضيء سماء العرب وترفع صوت العروبة عالياً ولذا رأيناه يندفع في تشرين يغني للوطن الذي تحرر من عقدة الذنب وسجل انتصاراً رائعاً. لقد كتب الشاعر عن حرب تشرين قصائد تفيض حباً وتتضح عشقاً وتفوح رجولة

وبطولة. يقول الشاعر:

ألاحظتِ؟

كيف تحررتُ من عقدة الذنبِ

كيف أعادتْ ليَ الحربُ

كلَّ ملامحِ وجهي القديمَةْ

أحبُّكِ في زمنِ النَّصرِ

إنَّ الهوى لا يعيشُ طويلاً بظلِّ الهزيمَةْ

لقد عاش الشاعر نشوة النصر، وانتشى بأنغام إيقاعات المدافع والصواريخ فضبط قصائده على إيقاعها وشحنها بحبه الكبير لوطنه ورفعها إكليل غار على رؤوس أبطال تشرين وجعلها نبع حب لا ينتهي وها هو يقول في قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي"

شامُ يا شامُ، يا أميرةَ حبِّي

كيفَ ينسى غرا

شمسُ غرناطةَ أطلَّتْ علي

بعدَ يأسٍ وزغ

إنَّ أرضَ الجولانِ تشبهُ عيني

فماءٌ يجري و

نحنُ عكا ونحنُ كرملَ حيف

وجبالُ الجلي

كلُّ ليمونةٍ ستنجبُ طف

ومحالٌ أن ينتهي الليمونُ

*** إني أحبك كي أبقى على صلة بالله بالأرض بالتاريخ بالزمن.***

بقي إن أقول أن الذي قلته هو النذر اليسير، فالوطن عند نزار قباني مترامي الأطراف لا يحده حدٌّ ولا يؤطره مكان. إنه عالم متكاملٌ بناه برؤى خاصة وأفكار خاصة، وغازله بلغة شفيفة عانقَ فيه روحَ الحياة وأهدى كل قطعة فيه قصيدة شعر، وكان في كل ما قال صادقاً عفيفاً لم يخالطه شك في حبه لوطنه، إلا أنه كان غيوراً ككل العاشقين، فإذا هجا الوطن فلأنه يريد له أن يعلو ويعلو، وإذا اخترق العادة فلأنه يريد لأبناء جنسه أن يروا الضوء ويتطلعوا إلى الحياة بعين المبدع الرائد، وبكل ما قال كان مبدعاً مجدداً متفرداً، وكان شعره يدخل إلى كل البيوت بدون استئذان، وتردده الحناجر دون عناء، وبهذا الحب استطاع أن يهذب القصيدة الحديثة وأن يفصِّل لها مفرداتها الجديدة ويثريها ثم يقتادها إلى فضاءات الحب والحياة لأن خطابه الشعري– سواء العاطفي منه أو السياسي– كان يتميز بالصدق والعنف والتوتر العالي وأهم ما فيه أنه لا يقسم الكلمة إلى نصفين.. ولا الحقيقة إلى نصفين.

وعلى هذا الأساس فقد كنَّس ألوف الخرافات والأكاذيب التي تستوطن رأس الإنسان العربي وقاتل كل رموز القمع العربي، ولم يتزوج من كل نساء العالم سوى امرأة واحدة هي الحرية حيث كتب شعراً للحرية حفظه الناس وتناقلوه، وتمشوا في حدائقه، ومارس نقداً سياسياً جارحاً للأخطاء السياسية والاستراتيجية والنفسية العربية مما أثار عليه غضب اليمين واليسار ولأن شعره لا يتوخى إلا مصلحة الوطن ولا يقف إلا مع الحقيقة والحرية فقد هاجمه الكثير. وحاولوا النيل منه ومن شعره، لا لشيء، وإنما لأنه طلب للجسد وثيقة رد اعتبار وللغة نسمة حياة، ولعنترة موقف بطولة وشهادة طهر.

إنه يمثل روح شعب وروح تجربة في الشعر، والكتابة عنه قد تبدو للوهلة الأولى سهلة. لكن الدخول فيها تورط يصعب تحديده وحسبي من هذا أنني لامست شواطئ بحره الشعري وتحدثت عن ميزة تمثل جانباً من جوانب شعره الذي تحدث عنه الكثيرون وقالوا إنه مفقود في عالمه الشعري وإذ به عالم خاص له مناخاته وآفاقه وأبعاده ولا يمكن

**** نحن نتعامل مع الوطن الجغرافي وننسى الوطن النفسي.. نتعامل مع المئذنة وننسى المؤذن.***

الحديث عنه بمحاضرة واحدة وتقصي كل جوانب هذا الجانب.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أمريكا المستبدة

دراسة...ميشيل بنيون

ترجمة : حامد فرزات

رؤيا العالم

وتصويرها في الرواية

أسماء أحمد معيكل

1-تحديد المفاهيم:

سنحاول في البداية تحديد المفردات التالية: رؤيا- العالم- تصوير- الرواية، وصولاً إلى ما نقصده برؤيا العالم وتصويرها في الرواية.

أ-الرؤيا:

الرؤيا، أو الوعي الاجتماعي، بحسب معجم المصطلحات الأدبية، تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية "الإيديولوجية" والنفسية "السيكولوجية" الاجتماعية. ويجسد الأدب كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في تداخلها وترابطها الطبيعي. وعملية تشكيل الرؤيا الأدبية الفنية عملية معقدة ولا تقف عند الانتقاء العقائدي "الإيديولوجي" والتقييم والإدراك العقليين، فهي تتضمن أيضاً الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية. فكل كيان الكاتب الروحي ينهمك في عملية الخلق، وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية وتشكلها في كل موحد، وتعطيها الشكل الذي ينظم تيار الانطباعات المتباينة. ولا يؤكد الأديب رؤياه بالفكر وحده، وإنما بكل حواسه، فالتفكير المبدع، وفقاً لمعايير علم الجمال، لا ينفصل عن الإدراك الانفعالي. وليست الرؤيا الفنية شيئاً ذاتياً لا يرتبط إلا بالمواقف الشخصية للكاتب تجاه مواده وذوقه الشخصي، وإنما هناك أيضاً مقدمات موضوعية اجتماعية تحدد الرؤيا الفنية للواقع، وقد يوجد تناقض بين الصدق الفني ووجهة نظر الكاتب داخل الأعمال الأدبية[39]. ويمكننا التفريق بين الرؤيا الفردية والرؤيا الاجتماعية فالأولى تبع للثانية وقد تكون مطورة لها أو ناقدة. والرؤيا عند الفنان جزء من الوعي الجماعي للمجتمع والتاريخ، وهي محكومة به ولا يمكنها التخلص منه ولعل

***الرؤيا تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية والنفسية الاجتماعية.**

(39) فتحي- معجم المصطلحات الأدبية، ص188- 189- 190.

العالم الصغير ويطلق على الإنسان في مقابل الكون الذي يعد عالماً أكبر، أو المجتمع الإنساني.

هذه الرؤيا المشتركة هي ما يربط بين الفنان المبدع والمتلقي، وفي حال انفصام الرؤيا الفردية عن الرؤيا الجماعية فإن التواصل بين المبدع والمتلقي يصبح مهدوماً. والرؤيا "تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة... ومن علائم هذه التجربة الوعي، بمعنى أنها ينبغي أن تكون على دراية كافية، وعميقة لما هو ذاتي وموضوعي، وأن تكون على وعي تام بالقوانين التي تحكم تطور الشخصية الفردية والقوانين التي تحكم تطور المجتمعات والعلاقات الإنسانية. ومن علائمها أيضاً النضج الذي يحدده طول تجربة المبدع... والرؤيا تتجه إلى المستقبل من خلال الواقع. وكل رؤيا لا تتجاوز الواقع تظل رؤية محكومة بسيطرة الحواس الخمس وتفقد دورها الأساسي في العطاء"[40]. فالرؤية هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها الرؤيا.

ب–العالم:

أما مفهوم العالم فيقسم إلى قسمين: الأول هو العالم الأصغر ويطلق على الإنسان الذي يعتبر عالماً صغيراً في مقابل الكون الذي يعدّ عالماً أكبر. كما يطلق هذا المصطلح أيضاً على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات ونظم وقوانين. والقسم الثاني هو العالم الأكبر أي الكون في مقابلته لجزء صغير يمثله من بعض الوجوه مثل، الكون في مقابل الإنسان، ويقابل العالم الأكبر العالم الأصغر. ويبدو هذا التقابل في المذاهب التي تقول بالتناظر بين أجزاء الإنسان وأجزاء الكون.

[40] عساف، عبد الله، 1996–الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، ط1، دار دجلة، القامشلي، ص165.

ويرى بعض الفلاسفة أن الرابطة بين العالمين هي المحبة التي تصل بعض أجزاء الكون ببعضها الآخر. كما يصل الكون وفيه البشر بالإله الخالق، ونظرية التقابل مهمة لفهم فكر شكسبير على سبيل المثال في مسرحياته التاريخية، حيث يرى أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الخليقة والمجتمع الإنساني المنظم تنظيماً سياسياً ونفس الفرد في ذلك المجتمع، الأمر الذي يفرض ضرورة الطاعة لقواعد الكون[41]. هذا هو مفهوم كل من الرؤيا والعالم بشكل منفرد؛ فالعالم يشمل الكون والطبيعة عامة والبيئة التي يعيش فيها الإنسان كما يشمل المجتمع والحي والأسرة والمدرسة... وغالباً ما تقترن الرؤيا بالعالم فيتشكل مفهوم جديد هو رؤيا العالم، فماذا تعني رؤيا العالم؟

ج–رؤيا

العالم:

إن هذا المفهوم "رؤيا العالم" يعني رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع. وتتعدد مستويات رؤيا العالم، فهناك رؤيا جماعية للعالم، تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان وموقع الإنسان في العالم ومكانته فيه وموقفه منه. وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الرؤيا الإغريقية للعالم أو الرؤيا التي تعبر عن نظرة مرحلة تاريخية محددة أو رؤيا تعبر عن نظرة مجموعة ثقافية.

ومع كل أنواع هذه الرؤى للعالم، تبرز أيضاً الرؤية الفردية– الشخصية، أي رؤيا هذا الإنسان أو ذاك ونظرته للعالم. والرؤيا مصطلح حديث يتراوح مفهومه في النقد الأدبي بين استخدامين:

[41] وهبة– المهندس– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص135.

عام وخاص، فالاستعمال العام هو كما أشرنا سابقاً بمعنى النظرة الشاملة للإنسان والكون والحياة، أما الاستعمال الخاص فيقصد به مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة وتجعلها تتعارض والفئات الأخرى[42]. والحقيقة أن العمل الأدبي، رواية كان أم أي نوع آخر، هو رؤيا فردية للعالم، وقد تختلف هذه الرؤيا الشخصية، مع رؤيا المجموعة الاجتماعية- الثقافية أو تتفق معها خلال مرحلة محددة. والرواية بهذا المعنى هي رؤيا كاتبها للعالم، فالمبدع عادة ما يصدر عن رؤيا متماسكة أو غير متماسكة للعالم تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة في جماع نتاجه الأدبي. وارتباط النص بمبدعه، لا يعني الطابع الفردي للإبداع، بل حرية المبدع في خلق عوالم متخيلة، وهي الحرية محكومة برؤيا الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها المبدع. إن رؤيا العالم هي رؤيا هذه المجموعة وليست رؤيا المبدع نفسه. غير أن جمهرة النقاد تميل إلى أن الرؤيا في الأدب فردية، يملكها الأديب المتميز برقي مستواه الفكري[43]. وبهذا "تصل إلى أن كل الأعمال الأدبية تقريباً تمتلك وظيفة نقدية جزئية، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضاً- وهي تبدع كوناً ثرياً ومتعدداً من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة، كوناً ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم- إلى تجسيد الأوضاع التي تدينها وتقوم لأجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية- بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانياً لصالح موقفها وسلوكها. أي أن هذه الأعمال، حتى وإن كانت تعبر عن رؤية خاصة للعالم، فإنها قد سيقت، وبفعل أسباب أدبية وجمالية، إلى أن تصوغ أيضاً حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التي تنبغي التضحية بها لأجل الدفاع عنها"[44].

إن هذا الموقف من العمل الأدبي يفسره ما يذهب إليه محمد كامل الخطيب من أن "رؤية العالم في الرواية ليست مجرد موقف فكري، فرؤية العالم في العمل الأدبي تعبر عن نفسها فنياً ولغوياً، بينما قد تعبر هذه الرؤية عن نفسها في حقل وحالة أخرى سلوكاً فردياً، أو تنظيماً اجتماعياً وفي كل الأحوال فإن رؤية العالم هي دوماً، وخاصة في الرواية، ضرب من التخييل، أي أنها نوع من بناء فكري، قيمي، وظيفي، وظيفي بمعنى أن له وظيفة اجتماعية، وهي إعطاء التماسك للشخصية البشرية، فرداً وجماعة، وإضفاء التماسك والتناسق على عنصري السلوك والتفكير، فرؤية العالم هي هذا المنطق الداخلي التخييلي الذي يحكم العلاقة بين الفكر والسلوك، اللغة والرؤية، الشكل الفني ورؤية العمل... يبدو أن مفهوم رؤية العالم مفهوم "تخييلي" وكل مفهوم تخييلي هو مفهوم نسبي، أي أن التخييل مرتبط بظروف البيئة، ثقافة وزماناً ومكاناً، بمعنى آخر، فرؤية العالم محدودة بحدود الثقافة التي تنتمي إليها هذه الرؤية، مؤيدة أو معارضة، ذلك أن تصور العالم يتوقف على

***مفهوم رؤيا العالم يعني رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع مع تعدد مستويات رؤيا العالم.**

(42) *يسين، السيد، 191-التحليل الاجتماعي للأدب، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص219. وينظر أيضاً:- الخطيب. محمد كامل- تكوين الرواية العربية، ص38.*
-الفيصل، سمر روحي، 1996- بناء الرواية العربية السورية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص25، 35-36.

(43) *الخطيب: محمد كامل- تكوين الرواية العربية، ص38. وينظر: يسين- التحليل الاجتماعي للأدب، ص219.*
-الفيصل- بناء الرواية العربية السورية، ص25-35-36.

(44) *غولدمان. لوسيان، 1981- المنهجية في علم اجتماع الأدب، تر: مصطفى المسناوي، ط1، دار الحداثة، بيروت، ص36.*

المجموع الكلي لعناصر البيئة"[45].

تتدخل الرؤيا في بناء النص الأدبي من خلال الموقع الذي يرتضيه الأديب لنفسه والرؤيا التي يرغب في التعبير عنها. وقد يعبر الروائي في تجربته الفنية عن رؤيا شاملة أو جزئية، ولكن ليس من المحتم أن يفعل ذلك لتباين الروائيين في الزاد الفكري وفي التجربة الجمالية نفسها ويتجلى اختلافهم في أن كلاً منهم يتخذ موقعاً وراوياً أو رواة ليجسد رؤياه، وتحديد الموقع والراوي أي تحديد بناء النص يتم انطلاقاً من الرؤيا[46].

ونحن نتفق في الحديث عن الرواية السورية تمام الاتفاق مع ما يذهب إليه سمر روحي الفيصل عندما يقول إن الرؤيا في الرواية السورية في مرحلة الستينيات والسبعينيات قد غلب عليها الالتزام العقائدي بقضايا العمال والفلاحين والفقراء والإقطاع والبرجوازيين.

رؤية العالم في الرواية ليست مجرد موقف فكري. فرؤية العالم في العمل الأدبي تعبر عن نفسها فنياً ولغوياً.

وكان الالتزام طابع الحياة الروائية والنظام السياسي. ولكن الروائيين آنذاك لم تنطلق رؤاهم من واقع القضايا التي التزمت بها، بل كانت مطلقة وغير مرتبطة بزمان ومكان محدد. فقد حورب الإقطاع بعد زواله من الواقع السوري، وقدس الفلاح بعد الإصلاح الزراعي على سبيل المثال.

وبذلك بدت الرؤى غير مستمدة من الواقع السوري وتطلعاته. أما مرحلة ما بين 1980-1990 فقد شهدت بدايات تحرر الرؤى من قيود السياسة، فظهرت روايات ذات رؤى تخرق المحرمات السياسية وتنتقدها، وأخرى تفسر التاريخ وثالثة اجتماعية ذات طابع إنساني وغيرها.

ويجب الانتباه في دراسة الرؤيا في الرواية السورية إلى أن الروائيين السوريين لا يملكون دائماً نظرة شاملة إلى الكون والإنسان والحياة بل نظرات جزئية تتعلق بالراهن والمرحلي؛ وأن بعضهم لا يملك أية رؤيا، بل يملك آراء فردية في الإنسان والحياة لا تفسر الماضي والحاضر ولا تشمل المستقبل[47]. ونستنتج من هذا الكلام أن رؤى الروائيين السوريين ما كانت تنطلق من الواقع الذي يعبرون عنه، وهو ما يعني أنها رؤى تغريبية تنطلق من واقع آخر؛ فقد كان هؤلاء يذهبون في أعمالهم إلى معالجة قضايا متصورة من خلال مفاهيم غربية مستمدة من أماكن أخرى، دون أن يتنبهوا إلى أن الواقع الذي يعيشون فيه والذي يعبرون عنه لا يحتوي على تلك القضايا وهذه المفاهيم.

إن النظرة إلى العالم، أو العقائدية التي تؤسس عمل الكاتب ومحاولته في إعادة خلق هذه النظرة إلى العالم هي ما يشكل قصده في العمل الأدبي، وقد لا يتفق هذا القصد مع قصد الكاتب الواعي. وهذه النظرة هي المبدأ التكويني الذي يرتكز عليه أسلوب عمل معين. ويمكن الكشف عن خاصية جوهرية أو موقف عام أو قضية محورية في رؤيا الكاتب للعالم من خلال الدراسة التي تشمل مؤلفات كاتب بأكملها ورصدها من منظور التأثيرات الأسلوبية، وذلك أن مرآة الكاتب تعكس رؤيا للعالم وتكشف عن عالمه[48]. وإذا

---

[45] الخطيب، محمد كامل- تكوين الرواية العربية السورية، ص38-39، وينظر: ص42-43. وردت وظيفي مكررة في المرجع.

[46] الفيصل- بناء الرواية العربية السورية، ص36، 38-39.

[47] الفيصل- بناء الرواية العربية السورية، ص65-66، 69.

[48] لوكاتش، جورج- معنى الواقعية المعاصرة، تر: أمين العيوطي، ص18. وينظر:
-فضل، صلاح، 1992- علم الأسلوب، دار عالم المعرفة، القاهرة، ص167.
-عياد، شكري، 1988- اللغة والإبداع، ط1، القاهرة، ص127.

كان العمل الروائي يرسم رؤيا للعالم، ويجسد هذه الرؤيا، فإنه يقوم بذلك ليقدم ما يدعى في المصطلح النقدي "الوعي بالممكن" ويجب التنبه في هذه الحالة إلى إمكان حدوث تفاوت بين النوايا الواعية، أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه. وإذا كان هذا المنظور يلتقي مع المادة التاريخية التي ترى أن الأدب تعبير عن رؤيا للعالم، فإن هذه "الرؤيا" ليست وقائع شخصية، بل وقائع اجتماعية، مما يجعل منها وجهة نظر ملتحمة وموحدة، حول مجموع الواقع. غير أننا لا يمكن بحال أن نعزل هذه "الرؤيا" عن "تفكير" الأشخاص في الرواية، أو عمّا يتخذون من أساليب التفكير ومحتواه، سواء كان هذا التفكير بذواتهم أم بالعالم. وهذا يعني أننا نتعامل مع العمل الفني. بما هو تعبير عن طريقة الإحساس بالكون والنظر إليه[49].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن مفهوم كل من الرؤيا، ورؤيا العالم وعلى الرغم من وجود خلافات بسيطة حولها إلا أنها تتفق جميعاً في كونها تعني رؤيا الإنسان ونظرته الشاملة للكون والطبيعة والحياة والمجتمع. وتختلف هذه الرؤيا من مكان إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر ومن إنسان إلى آخر؛ إلا أن هذه الرؤيا مرتبطة بالرؤيا الجماعية وبظروفها المحددة زماناً ومكاناً وبالمجتمع الذي يعيش فيه الإنسان. وينعكس هذا الفهم النظري في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة، إذ تمثل الرواية أيضاً رؤيا للكون والطبيعة والحياة من وجهة نظر مبدعها، رؤيا للعالم الذي تصوره أو تدعو إليه وهذا ما يفسر التباين والاختلاف بين الأعمال الروائية إذ تصدر كل رواية عن رؤيا خاصة بمؤلفها. وتتأثر هذه الرؤيا للعالم بموقع الكاتب في المجتمع وبفهمه للعالم وباعتقاده الذي يؤمن به، ولهذا تتعدى الرؤى.

د-التصوير:

يشكل التصوير مفهوماً آخر يحتاج للتوضيح وهو يرتبط برؤيا العالم من خلال تصوير الكاتب لها. وينقسم معنى التصوير إلى قسمين: الأول لغوي يقصد به رسم الأشكال والأشخاص والأشياء على فيلم أو ورق بتأثير الضوء، أو الرسم باليد بواسطة القلم أو الريشة.

والثاني أدبي ويعني إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، من خلال الوصف النقلي، أو من خلال التحليل حيث ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره، فيصوره له تصويراً واقعياً، ويبرزه في تشخيص معبر، فيكون عمله من حيز الوصف العادي، أو يوحي إليه، من خلال التشابيه والرموز والانفعالات، فيرقى بعمله إلى مستوى فني رفيع، ويقرب من أساليب الرمزية أو الانطباعية. وقد يحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان، وما يعتمل فيه من عواطف فيبين عنها واقعياً أو نفسياً باعتماد المفردات والعبارات الموحية التي تنقل إلى القارئ أو السامع إحساساً عميقاً بها. وقد يصور الأديب مشاعر الآخرين بالطريقة نفسها[50].

*** *تتدخل الرؤيا في بناء النص الأدبي من خلال الموقع الذي يرتضيه الأديب لنفسه والرؤيا التي يرغب في التعبير عنها.* ***

هذا هو المعنى الأدبي المعجمي لمصطلح التصوير. وتختلف طريقة التصوير من كاتب إلى آخر ومن اتجاه إلى آخر، فالاتجاه الرومانسي يصور الواقع تصويراً رومانسياً، والاتجاه الواقعي يصوره تصويراً واقعياً، والاتجاه الرمزي يصوره بطريقة رمزية؛ والتصوير ضمن المذهب والاتجاه الواحد يتباين من عمل إلى آخر ومن مبدع إلى

[49]السامرائي، ماجد، 1995- تجليات الحداثة، ط1، الأهالي، دمشق، ص139.

[50]عبد النور- المعجم الأدبي، ص69-70.

آخر. وقد يكون التصوير موضوعياً أو ذاتياً أو مشوهاً.

فالواقعيون يؤيدون التصوير الموضوعي ولا يتبنون تصوير الواقع تصويراً مشوهاً أو جامداً، كما أنهم لا يؤيدون الموضوعية الزائفة التي لا تأخذ بعين الاعتبار اللحظة الذاتية، وإرادة المصور المتجهة نحو تبديل معطيات الظروف والعلاقات تبديلاً مستمراً وهي صور لا توحي بنبضات التغيير والتطور كما يرى بروتلد برخت. وتصوير الواقع كما يرى جورج كلاوز ليس تصويراً فوتوغرافياً سلبياً وإنما نشاط إيجابي بنّاء. إن العمل الفني نشاط مبدع يقوم به الكاتب وليس انعكاساً بسيطاً للواقع يمكن أن تقوم به المرآة[51]. وهذا يعني أن تصوير الواقع لا يتم بشكل حرفي وليس تصويراً عادياً وإنما هو تصوير فني. ولا يجوز أن يقتصر التصوير الفني على تناول سطح الظاهرة، والملاحظة وحدها ليست كافية. فقطاع الواقع الذي نعانيه قد يكون ضيقاً جداً بالنسبة إلى إبراز جوهر التعميم الواقعي. وهذا النوع من المعاناة ليس سوى الدرجة الأولى من تصوير الواقع.

إن الرؤيا في الرواية السورية في مرحلة الستينات والسبعينات قد غلب عليها الالتزام العقائدي بقضايا العمال والفلاحين والفقراء.

ويرى غارودي أن الفنان لا يعيد تجسيد العالم، بل يخلق عالماً جديداً وواقعاً آخر له قوانين خلق جديدة، فالعمل الفني مدعو إلى عكس العالم بدرجة أقل من كونه مدعواً إلى خلق عالم آخر جديد. إن الانعكاس الواقعي ليس تقليداً بسيطاً للواقع ولكنه فعل خلّاق يقوم به الفنان. إن وسيلة التصوير هي وسيلة لبلوغ هدف تحقيق الوحدة في إطار التصوير الفني بين الواقع وموقف الكاتب الخلاق منه على نحو يجعل القارئ يحس المتعة لمشاركته الفعالة فيه[52].

إن مفهوم التصوير يعني تصوير الواقع والإنسان والعالم الذي يعيش فيه من خلال رؤيا محددة لهذا العالم تصويراً فنياً، ولا يعني التصوير الانعكاس الآلي كما يحدث في المرآة. وبهذا يقوم التصوير بمهمة التعبير عن رؤيا العالم في العمل الفني الإبداعي ونخص الرواية بالذكر وهي المفهوم الأخير الذي يحتاج إلى تحديد والذي تجتمع فيه العناصر السابقة جميعها أي الرؤيا والعالم والتصوير.

هـ–الرواية:

يطلق مصطلح الرواية على نوع أدبي يقوم على السرد النثري الخيالي الطويل عادة وتجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية.

وهذه العناصر هي:

الحدث، والتحليل النفسي، وتصوير المجتمع، وتصوير العالم الخارجي، والأفكار، والعنصر الشاعري، ويسود الروايات العاطفية الغنائية، وروايات المغامرات الخيالية البحتة.

والرواية فن شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة. فهي نوع من السرد، مختلفة أو متخيلة، أو مؤلفة من عناصر واقعية ووهمية، وهي أيضاً تصوير للعادات والأخلاق، يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويترك شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، حسب متطلبات السياق. وتُعنى الرواية بالإنسان والعالم، فتتوقف عند البيئة الطبيعية والخلقية والعادات والتقاليد والتربية والدين والسياسة والاقتصاد والحب والخيال والعلم والتاريخ. فكل ما

(51) ريديكر– الانعكاس والفعل، ص5. وينظر ص17، ص58.

(52) المرجع نفسه، ص46-47. وأيضاً ص151، 163.

هو واقعي، أو ممكن وقوعه، أو وهمي يدخل في نطاق الرواية[53].

والرواية "ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصوّر ووجهة نظر حول الذات والعالم المحيط من حولهما. والوقوف على وجهة النظر معناه الوقوف على نمط من التفكير ونمط في الحياة، والوقوف على نمط في الارتباط بالكون"[54]. وهذا الكلام لا يعني أن وجهة النظر منفصلة عن العالم والمجتمع المحيط بها وإنما متصلة به ومستمدة منه. والرواية أياً كان تمحور بنيانها، تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما، وقد يكون ذلك المرجع حداً فاصلاً أو مرحلة. ويشكل هذا المرجع الإطار الزماني المحدد والإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه، بكل أبعاده الشعورية واللاشعورية، الفردية والجمعية، الفكرية والسياسية والفلكلورية. فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي[55].

إن تحديد المصطلحات السابقة: الرؤيا والعالم والتصوير والرواية يشير إلى أهمية الرواية.

فالرواية فن أدبي يعبر عن البيئة التي ينتمي إليها ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع ويقوم بتصويره من خلال رؤيا محددة وشاملة يتخذها الراوي تجاه الكون والحياة والمجتمع والعالم؛ وهي تعتمد على الخيال لأن الخيال يستمد عناصره من الواقع. وهذا يعني أن الرواية ينبغي أن تكون معبرة عن البيئة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب، وهذا يفترض أصالة الرواية وما يجب أن تكون عليه الرواية في الواقع لأن المصطلحات السابقة والتي تحدد الأسس التي تقوم عليها الرواية، وتنطلق في بنائها منها تجعل من كل رواية رواية أصيلة. وإذا كانت الرواية الغربية قد استطاعت أن تحقق هذا الشرط فجاءت معبرة عن المجتمع الغربي وتطوراته مثبتة بذلك أصالتها؛ فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل استطاعت الرواية العربية فعل ذلك؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تظهر مدى أصالة أو تغريب الرواية العربية، وهذا يحتاج إلى دراسة أخرى.



المراجع

-الخطيب، محمد كامل، 1990-تكوين الرواية العربية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق.

-ريديكر، هورست، 1977- الانعكاس والفعل ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تر: فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق.

-روحي الفيصل، سمر، 1996- بناء الرواية العربية السورية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

-سليمان، نبيل، 1994- فتنة السرد والنقد، ط1، دار الحوار، اللاذقية.

-السامرائي، ماجد، 1995- تجليات الحداثة (قراءة في الإبداع العربي المعاصر)، ط1، الأهالي، دمشق.

-عبد النور جبور، 1979- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت.

-عساف، عبد الله: 1996، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، ط1، دار دجلة، القامشلي.

-عياد، شكري محمد، 1988- اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، القاهرة.

[53] *عبد النور- المعجم الأدبي، ص128.*

[54] *مجموعة من الباحثين، عبد الحميد عقار- الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، ص59.*

[55] *سليمان، نبيل، 1994- فتنة السرد والنقد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، ص245.*

***النظرة إلى العالم أو العقائدية التي تؤسس عمل الكاتب ومحاولته في إعادة خلق هذه النظرة إلى العالم هي ما يشكل قصده في العمل الأدبي.**

-غولدمان، لوسيان، 1981- المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى السباعي، ط1، دار الحداثة، بيروت.

-فتحي، إبراهيم، 1986- معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس.

-فضل، صلاح، 1992- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار دار عالم المعرفة، القاهرة.

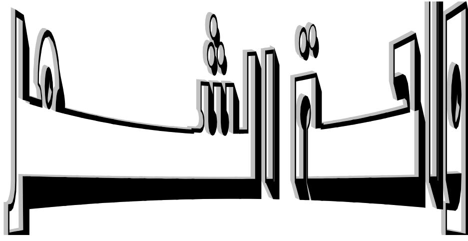
-لوكاتش، جورج، 1971- معنى الواقعية المعاصرة، تر: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر.

-وهبة، مجدي- المهندس كامل، 1979- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت.

-يسين، السيد، 1991- التحليل الاجتماعي للأدب، ط3، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية القاهرة.

-مجموعة من الباحثين، 1997- الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، ع7-8، بيروت.




قصائد الشعر

□□

الطريق إلى إيثاكا

شعر: محمد القيسي

غلاف بينيلوب

تَنامينَ وحدَكِ خلفَ غلافٍ سميكٍ،
أُسمِّيهِ تَابوتَكِ الحيَّ آناً،
وآنَاً
أُسمّيهِ بَيتَ النَدامةِ،
لا يخفقُ الطينُ فيهِ،
ولا يَستوي عندَ حالْ...

تَنامينَ وَحدَكِ،
لا نَوْلَ بينَ يديكِ إذنْ
لِابتكارِ الأَقاليمِ،
أَعرفُ أنَّ البلادَ غلافٌ،
وأنّي وأَنَّكِ في الحَالتينِ يَتيمانِ،
نَدفنُ أَحَلامَنا
في الرمالْ...

وأَعرفُ ما منْ سَماءٍ نَدقُّ شَبابيكها،
أَو نجيءُ الحدودَ،
وقد نَترامى يَتَامى
قريباً منَ النهرِ،
نَهوي عَصافيرَ قتلى
وَيَحْرُمُ حتى السؤالْ..!!

على أَنَّ قلبي حَفيفَ الأَعالي يَشفُّ،
وأَعرفُ أَنِّيَ نصْفٌ،
وأنَّكِ نصْفُ.

وأَنَّا انشطَرنَا إلى جهتَيْنِ،
فَغَّربَ إلفٌ،
وَشرَّقَ إلفُ..

حزن يولسيس

وأَنجزتُ بينَ يديكِ البلادَ البعيدةَ،
أَنجزتُ أَشجارَها تتَعانقُ
منفىً،
وعائلةً،
في الأَباريقِ، والمزهرَّياتِ،
تَعلو،
وتَعلو...

وسَوَّيتُ بينَ يديكِ،
جنائنَ منْ فضَّةٍ،
وَجُنوناً يليقُ بما
يَتَدفَّقُ في نَهرِ خَصْرِكِ،
منْ سُندُسٍ،
وَجَداولَ
سَوَّيتُني خَالصاً منْ سواكِ،
فطُوبى لِنومِكِ يَنمو،
وطُوبى لطيرِ النهارِ يحطُّ على
شُرفتي،
ريشةً،
ريشةً،
وهو يَصحو.

إيثاكا

ليسَ ما أنزلُ إيثاكا
وَلا بيتيَ هَذا البيتُ،
منذُ الفجرِ لم أَعثرْ على النَوْلِ،
أَوِ الخيطانِ،
لم أَعثرْ على المرأةِ،
لا أَكوابَها
أَو مَا يَشي بالطيبِ في
هَذي الخزَاناتِ،
ولا أَشهدُ في مرآةِ بينيلوبَ وَجهي
مَنْ أَنا في هذه السَّاعةِ،
لا أَسوارَ طِروادةَ خَلفي،
أَو أَماميَ،
ليسَ منْ مجرى لشيءٍ،
فَلماذا يَدَّعيني الآنَ هوميرُ،
وَيُعطيني مِنَ الأَحداثِ مَا
لا أَستطيعُ الزَعْمَ،
لا أُكنَى بيوليسيسَ،
لم أَركبْ سَنَامَ البحرِ،
مَا شَاركتُ في حربٍ،
وَلا نَامَ الغُزاةُ على سَريري...

كلُّ مَا في الأمرِ أَنّي
في طريقي نَحو إيثاكا وأَنّي
لم أَصلْها.



لا بد من يوسف

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى

لبستُ الوقتَ صندلَ لحظةٍ سوداءَ
وانفلَق الفضاءُ عن الجماجمِ
في حروب الوَرْدِ ضدَّ النَّحْلِ في عبثيَّةِ الصّحراءِ
لم أُخدع بلؤلؤة السَّرابِ
شربتُ نَفْسي فائتلقتُ
وسلْتُ في نهدَيْنِ يُحْتَضَرانِ فانبَعَثا،
لمستُ على امتدادِ توحُّدي جُثثا.
كأنّي واحدٌ منها.!!
سمعتُ صدى مزاميري يعشّشُ في العظامِ
فخفتُ، هل هذي القصائدُ لي؟
وهل هذي النّبوءةُ مقتلي؟
وأنا شهدتُ على الوباءِ.
وما زيَّفتُ باصرتي
لماذا لم أقلْ: هذا الدَّمارُ حدائقٌ تلتفُّ
حول البحرِ؟
هذا البحرُ – والأسماكُ فاسدةٌ– يجدّفُ فيه
ربّانٌ حكيمٌ؟
كيف قاومتُ الصَّقيعَ،
وكوخُ قلبي تدلفُ الغربانُ منه في المساءِ؟!
لماذا ما اشتغلْتُ على ثياب الامبراطور الأخيرِ؟!
ولم أبصرْ سوى وَهْم الحريرِ؟
وكنتُ الطّفلَ يصرخُ: "إنَّه عارٍ"؟
لماذا ما دهنتُ قصائدي بعطورِ بائعةٍ
ترى في الأرض دُمْيَتَها؟
وتجمَعُ بين قطعان الخرافِ وذئبِ كوكبِها
تكلِّلُ نهرَنا الباقي بتاج جفافِها وصلاةِ ثَعْلَبِها؟
... ...
أنا الوادي القديمُ
أفيضُ، أُقذَفُ من أساطير الرَّحيلِ

وأشتهي امرأةً تعيد زوارق اللّذَّاتِ

نحو صفائيَ الأزليِّ،

لم أعثرْ على عرشٍ أسلّمه مفاتيحَ الطّفولةِ،

خفتُ لَمْسَ الصَّولجان،

وخطبةَ السّجّانِ،

خفتُ صلابة الحرَّاسِ،

قلتُ: أريد اسمي واضحاً ومدلَّلاً كالماسِ

قالوا: هل تبدِّلُه وتسكنُ قبَّةً ذهباً؟

فخفتُ،

وعدتُ أحملُ جثَّتي خُدِشَتْ

وقلتُ لبعضِ أبنائي:

أفيقوا من تهافتكم

فهذا الوقتُ يسحَبُ تحت أرجلكم سلالتكم.

خذوا حَمَلَ الحليبِ وغادِروا هذي الحقولَ

فلا مكانٌ للحَمَلْ

أُسودُ الاستواء غَزَتْ حظيرتَنا

ودبُّ القطبِ لم يترُكْ عَسَلْ...

... ...

لبستُ الوَقْتَ،

أفرغتُ الخزائنَ من خيوطِ العنكبوتِ

ملأتُها ثَمَراً تآكَلَهُ الفسادُ

وخفتُ أن يَبْلى المساءُ وكلُّ غاباتي جرادُ.

أضأتُ وريدَ وسواسي.

وعاينتُ الهواجس كلَّها،

ورميتُ نحو عماءِ تابوتٍ فَراشاً

آدمياً كان أوصاني بأن أرثيه.

فيما أرضُهُ قَدْ لا تُعادُ؟!

رقصتُ له كجِنّيٍّ من الهذَيانِ

قلتُ: هو المدارُ هو الدَّمارُ هو الرَّمادُ

هو القتادُ هو الدَّدادُ.

وكان يرنُّ في الآفاقِ حَرْفُ الدَّال،

حَرفُ الدَّالِ طاغيةٌ ونحن لهُ عبادُ..

... ...

لبستُ الوقتَ،

في جيبي صكوكُ خرائبِ الغفرانِ،

ليس لآبقٍ زنديقْ.

مكانٌ في السَّماء، فعشْ،

كحوتٍ هائلٍ في جوفِ إبريقٍ نحيلٍ

واختنقْ بالضِّيقْ...

ردَدْتُ صدايَ، بعثُ رؤايَ،

ملَّكْتُ الأماكنَ للحرائقِ.

قلــتُ للحكمــاءِ: أنــتُمْ لعنــةُ الأبناءِ
أنتمْ حائطُ المبكى الَّذي نزلتْ عليــــــــــــه آيــــــــــــــةُ

السُّلطانِ،
واكتملَــتْ كرامــاتُ السُّــلالة عندَهُ
وغدا ضريحاً يُبْرِئُ الأعمى
ويُسْمِعُ مَنْ به صَمَمُ..؟!
وأنــتُمْ شِــرعَةٌ مزجَــتْ عبيــرَ الفجــرِ بالقطرانِ
واختـــرتُمْ كهوفـــاً للعـــذارى سوفَ تنهدمُ.
وأنتم شَرُّ ما في الشِّعرِ،
أفسدْتُمْ عليَّ قصيدتي
فأنا خذلتُ شذى مخيّلتي.
أحــاولُ صَــدَّ هـذا الخـوفِ فــي بئـرٍ سرقتُمْ "يوسفاً" منها.
سأخلُقُ "يوسفاً" أبهى
وأنفُخُ فيه حُسْناً لا تقاومُه الطَّبيعةُ،
سوف أحميه،
وأمنعــهُ مــن اللَّعِــبِ الخبيــثِ مع الذِّئابِ،
وســـوف أنشـــئُهُ وحيــداً دون إخوتِهِ،
فقد فَقَدَتْ حكايتُهُمْ براءَتَها،
وصـــــــار علـــــــيَّ أنْ أختـــــــارَ سيرَتَهُ كأنِّي ما سمعتُ بها،
فلا "يعقوب" والدُهُ
ولن يُرمى إلى جبٍّ
ولن يُهْدى إلى فرعونَ
لا أُغويـــــهِ ثـــــم أزجُّـــــه فـــــي السِّجْنِ...
... "يوسُـــــفُ" أنـــــتَ مخلـــــوقي البديلُ.
وأنتَ خارجَ هذهِ المأساةِ
تدفَعُ عن أبيكَ اليأسَ
دعهمْ يمرحون وراء أسوارٍ نحاسيَّةْ.
لكَ الأنثى تكونُ، لك البلادُ، وحنطةٌ أخرى،
وإنشــادُ الصَّــهيل، ولعبــةُ التَّرحــال فــي عينــينِ طاغيتينِ بالعسلِ،
لك الوقتُ الذي ينمو على مَهَلِ،
لتحرُسَ بيتَكَ الباقي.
وتسحَب من عروقِ الأرضِ سمَّ الأهْلِ
ترمي بالقرنفلِ في فِراشِ أميرةٍ بِكْرٍ
تلينُ لها ليبزُغَ من غمامتها شتاءٌ
آخرٌ تتسابُ بين كلامِه،
وتذوبُ من شبقٍ،

ولـي مَسْراكَ مـن شـفقٍ إلـى شفقٍ،
تُنسِّمُ مثلَ صوت العطرِ في أوصالِ مملكـــــةٍ
عجوزٍ،
سـوف تـنهضُ مـن خُطـاكَ بكلّ أبَّهةٍ،
تطهّر سقفَنا من وقعِ احذيـةِ الجنودِ.
تمكّـنُ جوقَـةَ الأمـواتِ مـن عُشْـبِ الخلودِ.
فللأعراسِ موفورُ النَّبيذِ،
لرقصـــةِ الأجـــراسِ مَهْـــدٌ مستفيضٌ
بـالرَّخيمِ من اللَّطيفاتِ اللَّواتي إنْ
عَبَرْنَ، أضأْنَ خابيةَ الوجودِ.
سأسألُ عنكَ كلَّ حمامةٍ ذُبحَتْ.
وكلَّ قصيدةٍ بُتِرَتْ ذراعاها.
وقُصَّ لسانُها سرّاً.
سأبحثُ عنكَ بين حَصى الشَّواطئِ
في عيون العائدين من الحروبِ.
أحاولُ رَسْمَ وجهكَ في مرايا وحشتي،
وأعيدُ أوثان الجمال أعبُّ خمرتَها
لتبصرني فتأتي يا حبيبي...
... ...
خلعتُ الوقتَ،
"يوسفُ" كان يلبَسُ سِحْرَ زينتهِ
ويولَدُ من ترابي.
يردُّ بكلِّ فتنتِه على هذا الخرابِ...



صــدر

عن منشــورات اتــحاد الكتّاب العرب

تفعيلات الموج

شعر..عصام ترشحاني

أشجار النزيف

شعر: عصام ترشحاني

وأحرقني هديل الموتِ
في وطني
رثاءُ الظل للأشياءْ..
وصَوْم نصوصي السوداء..
فهبّ جحيم آلامي
وهبّ بياض هذي الأرضِ
هبَّ النبضُ
واشتعلتْ
تخوم العوسج الدامي..
دمٌ..
فوق الصليب وركعة الأقصى
دمٌ..
في الحلم والذكرى
دمٌ.. فوق الكتاب،
وصرخة التابوتْ
دمٌ.. يتسلق الآتي
ويركض فوق سطح الوقتِ
مُتّقداً كما الياقوتْ
دمٌ.. لبراعم البارودِ
كان
لرايةٍ
لم يتّسعْ
لطيورها ملكوتْ..

×××

إلهي..
كم كتبنا باسمك القدوسِ
أغنية الحياةِ،
من المماتِ
وكم تَلَوْنا
بالجراحِ مَصاحفَ الشهداءْ.
إلهي..
كم تركتَ
نزيفنا الشجريَّ
يفترش النداءْ..

دمٌ..

في غيمة الإسراءْ.

دمٌ..

خطف الطفولة من مدارسها.

دمٌ..

خطف البيوتَ

من النساءِ،

ولم يزلْ

فوق الوسادة والسريرِ..

دمٌ..

يُواجهُ آلة الهمجيِّ

مكتملاً بصرخته.

ويسقط مثل برقوقٍ

لهُ الآيات والأسماءْ..

.. .. ..

فمن نادى

على شررٍ ليقرأهُ

على أملٍ

يُكلّمهُ..

على الإسفلت يبصرهُ

على الجدرانِ

بين العشبِ،

في الساحاتِ،

في حجرٍ،

وفي قمرٍ سيبصرهُ..

ومن نادى..

على محروق فتنتهِ،

على حُرية أُسِرتْ

سيبصرها..

بجانب روحهِ تسعى..

.. .. ..

إلهي..

سوف نجترح السلاحَ،

من الضفافِ إلى الزفافِ

إلى نشيدٍ

خالدٍ فينا..

إلهي..

ما سينزف في الجهاتِ

سيعتلي شمساً

ويذهب باتجاه القدسِ

يذهب نحو عودتنا

ودَوْلتنا..

فَكنْ.. يا مُرتجى النّوارِ

كن.. عوناً

لمن قرؤوا البلادَ

من السوادِ

إلى الغصونِ

إلى رعاف الموتِ..

كنْ.. فجراً لِوردتنا..

❑❑❑

الحرب في مقهى السلام

شعر: عبد النبي التلاوي

سِلمٌ وراء البابِ.
تحتملُ الشوارعُ دمعتينْ.
ودمٌ يغردُ.
ببغاءٌ تشتمُ الزوارَ في المقهى.
كؤوسٌ للشرابْ..!!
يهتــز طربــوشٌ ويقــرأ ســيرةَ الزيــر الطويلةَ،
بــين فوضـــى الجالســينَ يلــمُّ أوراقَ الكتابْ.
بغدادُ تنتظرُ القرارَ بآخر المقهى.
وسربٌ للذبابِ،
يَطــنُّ حــولَ روائــحِ القتلــى ورائحــةِ الكبابْ.
أغفو فتختبئ الطيورُ وراءَ أجفاني.
تخبِّــئ عريهــا وتــودعُ الأشــجارَ بــين مسافتينْ.
كم كـان يشـغلني اقترابـي مـن رسـالتكِ الأخيرةِ في المساءِ،
فهل أعريها وأخفيها بصدري،
كي يلامسَ دمعَها المذعورَ جرحُ؟!.
تأتين ليلة سكرتي،
ويداك فارغتانِ.
تشتغلُ الرسالةُ في يديَّ نبوءة ويجوعُ قمحُ.!
تبكي الطيورُ أمام طاولتي وتنتفُ ريشها.
وينامُ في الأحداقِ صبحُ.
أصحو على جمرِ التثاؤبِ والكسلْ.
نحلٌ تراخى خلفَ جمجمتي يحدِّقُ في فراغٍ من عسلْ.
شفقٌ أليفُ للواتي يرتدين عطورهنَ،
ويختصرنَ ملابسَ النومِ الشفيفةَ،
يتكئنَ على السريرْ.،
أفعى تقوم وتدخل الحمامَ،
تدلكُ جسمها بالزيتِ،
ترمي في حليبِ الطفل عكازاً تقيهِ من السقوطْ.
رجل يعودُ من الحروبِ ينامُ تحت ثيابها،
ويرشُّ جدولَ صدرها زهراً

وماءُ الزهر ملحُ.
طفلٌ علـى الطرقـاتِ يكسـرُ جوعَـهُ بلعابهِ،
ويدق شباكَ الحنين لدميةٍ،
فتجيئهُ الألعابُ صاروخاً
ويهوي في فضاءِ العيد جرحُ.!!
رجل يبيعُ اليانصيبَ،
وآخرٌ يبتاعُ من دكانـةِ الأفراح كيساً واقياً للحملِ،
حمـلُ الطفـلِ تسـعة أشـهرٍ فـي الفقـر إذلالٌ.
وحمـلُ الطفـلَ نحـوَ عيـادةِ الأطفـالِ ذبحُ..!!
وَدَعُ المنجم صَارَ في كفّ المعلمِ،
والمعلمُ يقرأُ التاريخَ في كلِ الوجوهِ،
على المقاعدِ والرؤوسِ،
ويقـرأ المسـتقبلَ العربـي فـي ظـل الفتوحاتِ القديمةِ.
والحروبِ الراهنةْ.
يتشـيطنُ الأطفـالُ قبـل بكـائهمْ فـي الدرس،
(والعرّيفُ) يسأل عن مباراةِ القدمْ.
هدفٌ... وأهدافٌ بمرمانا
ولا أحد تصدى للدفاعْ.
يخفـي المعلـمُ حزنَـهُ الصـوفيَّ خلـفَ الخارطةْ.
وأنا أكشُ ذبابةَ الحلمِ البعيدِ،
أرددُ الأخبارَ خلف مذيعةِ الأرصادِ والأسعارِ.
رأسُ القنَّبـيطِ بتسـع ليـرات ورأسُ الحـرِّ مجانـاً يباعُ.
باق بلا أهلٍ فأهلي في حروبِ الأهلِ ضاعوا.
وأنا أجادلُ ناقتي عصراً
وأُسرحُ في شمالِ الليل.
ترقص ناقتي سكراً وتصحو.
كفي على الأطلال أبنيها بيوتاً للقرودِ،
وأزرع الصحراءَ ورداً من مناقيرِ الدجاجْ.
قلبي ينطُّ كهرةٍ فوقَ السياجْ.
ويمرُّ طيفُكِ بيننا قفصٌ وعتمٌ في السراج.
شبحُ بفنجاني دنا مني.
وأنت بعيدةٌ عني.
فتحَ الجريدةَ،
واختفى بين السطورِ وصورتي.
ورآك تنتظـرينَ بـين رصـيفِ أحلامـي وقارعـة الطريقْ.
وقرأتُ آخرَ نكتةٍ مدتْ ذراعيها أمامَ الطاولةْ.
جَلَستْ إليَّ وحدقّتْ بكآبتي.
مسحتْ دموعي ثم مَدَّتْ كفَها،
نحوَ اللفافةِ أشعلتها،
وارتمتْ بيني وبين دخانها،
أخفتْ بصحن سجائري،
وجهاً يُقبِّل صفعتينْ.
... حربٌ وراء البابِ

تحتملُ الشوارعُ دمعتينْ.!!
ودم يهرولُ،
ببغاءٌ تحجُز الزوارَ في المقهى،
وتطلقُ في الفضاءِ رصاصتينْ.
ثورٌ يراقصُ عنزةً بمسدسٍ.
طفلٌ يهدهد أمَّهُ
حربٌ ببابِ الجارتينْ.!!
وأنا على سطحِ التساؤلِ،
خندقي في الحربِ سطحْ.
أغفو على ناي القصيدة حالماً
والصبحُ يخنقُ وردتينْ.
كفٌّ على بابِ الخليفةِ تبتغي بالشِعرِ ديناراً وعَقْبَ لفافةٍ.
والشعر مسَّاجُ وتدليكٌ ومدحُ.
لَفَّ الفراهيديُّ أوزانَ الخليلِ،
وراح يبحثُ في عكاظٍ عن قصيدةِ شاعرٍ،
تحوي سيوفاً للعتاب وطعنةً تشفي الغليلْ...
دونتُ أخرَ كذبةٍ عني وعنهُ بدفتري،
وبكيتُ أشجارَ النخيلْ.
وبكيت في المقهى أمام الناسِ
فانكسرَ الزجاجْ.
وسكرتُ من دمعي
وأسكرتُ الكراسي فارتختْ وتكسرتْ تحتَ الحضورْ.
رجلٌ كشرطي المرورِ،
يَصفُّ سربَ الطاولاتِ يقودها لمظاهرةْ.
إبريق بللورٍ تَنَحْنَحَ ثم أعلَن خُطبةً بينَ الكؤوسْ.
كاسٌ تباطأَ في الهتافِ،
فجاءهُ رجلٌ من (الناتو) وسجّلَ اسمهُ ورماهُ تحتَ الطاولةْ.
طفل تسلقُ فوقَ سورِ المدرسةْ.
وحمائمٌ من تَلْ أبيبٍ فَوقهَ ترمي القنابلَ في هدوء.
ها نحنُ نسكرُ في هدوءٍ،
والمذيع بكى وهللَّ للسلامْ.
رفع الذي يروي الحكايا في المقاهي نَخْبَهُ،
ألزيرُ يرفع كأسَهُ،
والحربُ أنخابٌ وأوسمةٌ وصلحُ..!!
نهقَ الحمارُ ثلاثَ مراتٍ،
وقَدَّمَ (مالبورو) للجميعْ.
وأنا بكيتُ بكيتُ والمقهى تضاحكَ من بكائي.!!
هل كان يبكي غيرنا أحدٌ.؟!
وأنت يداكِ فارغتانِ
فارغتانِ
فارغتانِ.
كانت دمعتي حجراً.
جَلستِ عليه ترتاحينَ مني.
وأنا أمامكِ كنتُ من حزني أُغنِّي.
قد كانَ شيبوبٌ يخبّئ رمحهُ تحتَ العباءةِ،
حين فاجأنا الصباحُ.. فَضِعْتِ مني.

وخرجتُ مكسوراً أفتشُ عن صديقٍ،
يفرغُ المشروبَ في كفي،
ويسألُ،
ثم يسألُ،
ثم يسألُ،
ظلَّهُ المخمورَ.. عني..!!



((هلا يا نسيم الصباحات))

شعر: عبد الكريم شعبان

تياسرتَ ليلتها..
عشتَ خمسين مدّاً من الحبِّ..
يامَنْتَ قلبكَ.. ياسرتَهُ..
قلتَ لليل: قم للصباحِ..
ولمَّا توهَّج صدرك للبوح.. قلتَ الذي قلتَ..
أنتَ الذي لا تلام إذا قلتَ..
صارت سراقبُ جسر عبورٍ إلى الحبِّ..
صارت مدامعُ عينيك حبرَ الكتابةِ..
صرت المدادَ.. وصرت القلمْ
وأيمنُ.. عند محمدَ.. يستحوذان على عنبر الشعرِ..
يعتمرانِ الغيوم.. ويمتطيان "بسطويرَ"
ظهر جوادٍ أصيلٍ..
ويستعران حناناً ووجداً..
ويستنطقانِ رؤوس القممْ..
هنا كان نجمٌ يضيءُ..
هنا كان برعم عطرٍ يفوحُ.
نسجنا الملاءاتِ.. خِطنا العباءاتِ..
ألبَسنا "ياسرٌ" حُلل الحب في كلماتٍ..
ولما استوى واقفاً بدنُ الليل.. دندنَ بالشعر،
حتى لقد رقصت قممٌ.. وتراخت جداولُ
وانحلَّ عقد براعمَ..
وانسفحت نغماتْ
يلامسُ شِعرك أشهى اشتهاءاتنا..
ويمرُّ حثيثاً على مدن القلب والصدقِ..
يستنزف العبقَ المتبقي..
ويفجر ينبوع أحلامنا.. وتلاويننا في جداول تغدق بالسحر
والضوء والوشوشاتْ..
رصدنا الشوارعَ..
راكَضنا قططُ الليلِ..
عشنا حرارةَ أنفاسنا.. وانتصار الحياةْ.
فآهٍ.. محمدُ.. أيمنُ.. ياسرُ.. ليلُ سراقبَ..
أنفاسُ جبلةَ.. وحيُ الصباحات.. ضوع النباتْ

يقولـــون: لـــون الســـماوات أزرقُ..
والغيمُ..
قلت: البياضُ أحبُّ لقلبي.. وبعضُ
السوادِ..
يكون الذي لا يكون إذا كان في قلمي
شغفٌ للدواةْ..
أعدْ ياسر الحب ضوعَ سراقبَ شعراً..
وغرِّدْ على فننٍ أخضر البث.. ريَّانَ..
واْعزفْ على ناي وجدك ما شئتَ..
أنت المدلَّل.. والآنساتُ..
علـى شـاطئ البحـر.. ترقـب هـذا
المسـاء صـداحَ مزاميـر قلبـك فـائرةَ
النفحاتْ..
فيا ليل أغنيتي.. وصباح مواويلها..
عندما يستقيم شعاعُ الضحى
ضارباً أبداً نغماً للبَياتْ.
وهــذا حزيــران ولَّـــى.. وأيلـــول..
والأبياتْ..

***

دم فـي وريـد القصيدة.. يصـعد نحـو
الجبالِ.
سماءٌ من العشق تنهلُّ زرقاءَ.
رفٌّ حساسـين يعبـر مخترقـاً أفـق
السمعِ..
ليلٌ على الليل.. يا ليل.. يا ليلُ..
هل قلت للجرح أن يتفتَّح مثل براعم
نيسانَ..

هل كنت ترسم غيماً لوجه الربيعِ..
وعشباً لأمطار وجدكَ..
أم كنت تهجس بالبحر يصخب بالموج.. والسفن
الراحلات بعيداً..
بقلبك.. يومئذٍ جرحوا وردةً.. وأسالوا دماً..
قلَّموا شجر الذكرياتْ
رأيتُ دروبكِ "قيبور" تعبر مجروحةً مثل أوتار
قلبي..
تذكَّرتُ.. كنتِ لنا مسرحاً ومراحاً..
مررتُ على البيت يبكي..
شبابيكه هرَّبت فرحاً كان يرسم أنَّاته ليصير دماً
للغيومِ..
على الشجر المتبقي دلالة وجدٍ وأنفاس عمر
مضى..
وعلى الدرب مرصوفةً تتشقَّق..
هل نسيَتْ وقع أقدامنا.. ومسيل تاريحنا..
عطرَ أيامنا اللاهباتِ..
وزيتونةٍ كنتُ أجعلها مفرشاً لاستراحاتنا،
ومحطَّ قراءاتنا.. باتجاه السواقي التي أصبحت
ملعباً للغبارِ،
وبعضِ الحساسينِ..
هذا الغياب حضور.. وهذا الحضور غيابْ
وتلك البيوتُ المدلاةُ فوق أعالي الربا.. مثل
طيرٍ تدلَّى
على غصن الدَّبقِ.. رفرف حتى تهالكَ..
ثم انتهى في أنين الترابْ..

هَلا يا نسيم الصباحات.. يا عبقَ الشعرِ..

نحن على شرفة الحب.. رجعُ مواويلنا.. نفحُ أيامنا..

أيُّ عيشٍ يكون بغير الكتابة..

هاتِ القصائدَ أصفى من الدمع..

أبهى من الورد في عزِّ نيسانَ..

تتحدرُ النغماتُ.. وتُسرع أغنام أحلامنا فوق كل الروابي..

لترسم هذا الثغاء الجميلَ..

وتوقظ في القلب تلك الرغابْ..

يداً، لا تَمدُّوا يداً للأراجيح..

هُزُّوا أنينَ الحبال فقطْ..

عندما يبدأ الليل قبل هطول الندى بالتسربِ..

هذا هو البحر وقتَ هجوع المدينة.. يقرأ آخر آهاتهِ

فوق أضوائها الخافتاتِ.

ويطعم أسماكه حنش الوقت ميتاً..

تعالوا أسألوا الرملَ كم داعبته يدُ الماء

كم هاصرتُه زنود الزبدْ..

تُرى ما الأبد..؟

فكيف استطعت مقاومة الوقت والفجر المتثائب مليون مليون عامٍ..

وما زلت تفعل.. في جلَدٍ واقتدارٍ.

وتقتل في جلَدٍ كل هذا الجلَدْ..

تموتُ الخلايا.. تعيش الخلايا.. كذلك تحيا الليالي وتغنى..

وينزلق الوقت منحدراً في جراح الترابِ..

لعلَّ الحضارات كانت لأنَّ ابنَ آدم يصرخ من ألمٍ،

ويحطِّم أقفالَهُ.. ويفكِّكُها.. بعد مليون حالة كبوٍ وحبوٍ..

لعل الذي خلق الكون.. كوَّنه هكذا.. لِبْنَةً لبنةً..

كالمدينة تنمو مع الوقت.. تكبرُ..

كالطفل يكبر حتى يشبَّ.. ومثل السموات قامت بغير العمدْ..

"محمدُ.. أيمنُ.. ياسرُ." قوموا مع الليل نقرأ أشعارنا للشواطئ..

نطرح آهاتنا للنجوم.. ونستولد الكونَ بالشعر.. نوقظه من سُبات الليالي

العقيمةِ.. نستعر الآن بالشعر.. تاريخنا.. لون أيامنا رسَمَتْهُ القصائدُ..

لا لون للوقت من غير شعرٍ.. ومن غيره.. لا أحدْ..



((يا حبّ))

شعر:تميم صائب

هذا أنا
في اللاّهنا
وأنا هناكَ،
فيا أنا عُدْ
كي نطبِّبَ ما تبقّى من جراح العشقِ،
لاْستقبالِ عشقٍ قادمٍ في الأفقِ.
أنبأَني هواءٌ طيّبٌ بقدومِهِ
فلْنبتسمْ
. هي أوّلُ الترحيبِ بالملِكِ المهيبِ .
ونرصفِ الأحلامَ حول طريقِهِ،
لتنطَّ من فرحٍ
برؤية سيّدِ الأحلامِ...
لم أعشقْ كثيراً بَعْدُ..
ما زالتْ لدى جسدي
بروقٌ بانتظار الغيْمِ..
ما زالتْ تنانيرٌ بروحي
بانتظار أجيجِ نارِكَ..
هل سينضج فوق نارِكَ
خبزُ أمنيتي؟
وهل . يا حبُّ . تمنحني خلودي
إذ أراكَ.. أراك..؟
لم أكرهْ حياتي،
كي أبدِّلَ رغبتي بكَ..
لم تزلْ أحلى الذي أرجوهُ..
تكسرني الغزالةُ قطعتين
إذا رمتني بالسهامِ..
ويمتطي قلبي الحصانُ
لكي أعُبَّ من الهواءِ
أريجَ أعشاب البراري كلِّها.
أنا مستقيلٌ عن "أنا"
لو لم أذوّبْ فِي دمي
حَدْسَ الترقُّبِ لاكتشافِكَ يا هوى.
بجوارِ نافذةِ الحنينِ على مسافةِ ياسمينهْ
هذا نُثارك يا أنا.

أبصرتُهُ في اللاّهنا.
أبصرتُهُ متوزّعاً
مابين "بابل" في تساميها
وبين برامجِ الحاسوبِ..
قد تتغيّر الأشياءُ..
تُخْتَصَرُ الرموزُ..
تموتُ أديانٌ، وتحيا.
يركبُ الروّادُ ظَهْرَ سفينةِ القمرِ الشهيِّ
فيكسرون الضوءَ في وجهِ الحِسانِ..
وقد تُبَرْمجنا العقولُ على هوى الآلاتِ
كي ننسى قداستَنا
على بوّابة الزهرِ المحنّطِ..
لا رياحيناً لتشربَها الرئاتُ،
ولا زنابقَ كي نحدِّثَها حديثاً ساحراً،
قد يسحبُ العلماءُ أعصابَ الرجالِ
لكي يقيسوا قُطْرَ دائرةِ الكواكبِ كلِّها
قد يشطبونَ الماءَ في الأمواجِ..
أو يتسلَّونَ على حكاياتِ الصغارِ،
ليقتلَ "التلفازُ" أخيلةَ الصغارِ
ويقربون بجدول الضربِ البسيطِ
جميعَ أوزانِ الخليلِ..
ويرسمون على بداوةِ شعِرنا
طُرُقَ المدينة...
لكنّهم يقضون مكتوفي العقول
أمام حبٍّ واحدٍ في القلبِ،
منذورٍ لناايٍ في المساءِ،
تشيلهُ روحٌ حزينه.
(هزمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها)(1).
وهزمْتَ يا حبُّ العقولَ جميعَها
لم تستطعْ ريحُ الحداثةِ
أن تكسِّرَ ساقَ وردتِكَ الرهيفَ..
ولم تجرِّحْ وجنتيكَ
رمالُ أجهزةِ الهواتف،
في يد المتحذلقين،
فأنتَ تستعصي على الفهم
الجليديِّ المشاعرِ..
لا تردُّ على بذاءاتِ الميوعةِ..
فيكِ إشراقُ القرنفلِ..
فيكَ تاريخُ الحَمامِ..
بلاغةُ الأحلامِ فيكَ..
وقوّةُ الزلزالِ..
كنْ جاراً قريباً من جدارِ القلبِ
كي أصغي إلى ما لا تقولُ،
فأنتَ سيّدُنا
ومولانا
ومرجعُنا الأخيرُ..
وكلُّ ما تهفو إليه الروحُ
في الرمقِ الأخيرِ،
وللبدايةِ..
والحكايةِ حول موقدنا الشتائيّ الصغيرِ،

وحلمِنا المعجونِ بالأملِ الجميلِ..
وأنتَ أنتَ،
بقيتَ أنتَ كما رآكَ السابقون.
بقيتَ طفلاً ضاحكاً،
غمّيضةً،
حبلاً يؤرجحِ صِبْيةً،
يتراشقون بورد صَبْوتِهم
وزادَ الروحِ في السفرِ الطويلِ..
سيتركَ الشُعراءُ مقعدَهم
إذا افتقدوكَ في عرشِ المكانِ..
وينبذُ الفقراءُ لقمةِ خبزهم في الجوعِ
حين تدير ظَهْرَكَ..
لا تُشِحْ يا سيّدَ الأشيا
بوجهكِ عن أغاني الراعياتِ
علىحدود السرِّ.
ذوّبْ سُكَّرَ الزمنِ الهصورِ بكأسِهنَّ،
ولا تقل في أولِّ الليلِ: الوداعَ
فلم يزل وقتٌ
لتُسمِعَنا القصائدَ،
والأناشيدَ الحميمةَ،
والعَتابا،
لم يزل وقتٌ،
لنحملَ رأسَنا المشروخَ بالتعبِ الرجيمِ
إلى بساتينِ السفرجل
في قُراكَ،

وننتمي لجموعِ مائِكَ
في ينابيعِ النقاءِ،
ولم يزل وقتٌ،
لنفتحَ . حين تأتي فاتحاً .
بابَ الشروق بوجه كلِّ فراشةٍ
ونوسِّعَ الآفاقَ قَدْرَ الاستطاعةِ
كي نطيِّرَ بلبلَ الأشواقِ..
اسألْ عن منافينا
وزُرْنا قبل أن يلجَ الخريفُ
وكنْ بنا لَغْماً ذكيّاً،
ينثر القتلى،
ويقتنص السكينة...
يا حبُّ،
لم أعشقْ كثيراً بعدُ
يدفعني إلى عينيكَ
إحساسُ الفراغِ،
وناقلاتُ النفطِ،
والعمرُ الملوّثُ،
والفصامُ
أريدُ وجهَكَ
كي أجمِّعَني لوجهِكَ وحده،
وأريدُ كفَّكَ،
كي أمُدَّ لقامتي في البئرِ كفَّك،
فانتشلْني أيّها السيّارُ،
لكنْ لا تبِعْني،

في نواحي مصرَ
بالثمنِ القليلِ البخسِ..
اجعلْني بضاعتكَ الثمينه...
كي أشتهيكَ
لأنتفيكَ،
على مسافة نبضتين
كتائبُ الشيخوخة انتشرتْ
لتهزَمَني.
وما بسواكَ أصمدُ،
طيطوى(2) هَرمي
يمرّ الآن فوق مضاربي
يا طيطوايَ إذا تغمَّدني
برحمتهِ الهوى
فعلامَ أرحلُ..؟
كلّما أنذرتَ بالشرِّ الفؤادَ
رماكَ بالحبِّ الفؤادُ
وصوّبتْ أضلاعُهُ
. لتردَّ كيدّكَ عن مضاربهِ .
حنينَه.
يا حبُّ،
لم نعشقْ كثيراً بعدُ..
أقدِمْ مرّةً أخرى
لنهزمَ همَّنا اليوميَّ..
أقدِمْ مرَّتين.
ليهربِ الموتُ الجبانُ،
. كأرنبٍ . من بندقيّة قُبلةٍ،
ستدسُّ . إمَّا جئتَ .
في جيبِ الحياةِ رسالةً أخرى
تُطيلُ بها إقاماتَنا بها،
أنتَ الجوازُ إلى الحياةِ،
فلا تعاملْنا بجفوةِ آمرٍ شرسٍ،
وقُدْنا . أنتَ قائدنا .
إلى ماءٍ وعشبٍ
من يَباسِ قلوبنا
واكسرْ رتابتَنا الممضّةَ في الجفافِ،
اصنعْ لنا قمراً
لنركنَ تحته ظِلّين ملتصقينِ،
أَوقِدْ شُعلةَ الروحِ الأنيسةَ
في صقيعِ غبائِنا،
وافتحْ بلاَدَتَنا الحصينهْ.
يا حبّ،
ثمّة نورسٌ فوق المراكبِ
نستدلّ به إليكَ.
فهل سنشربُ من مياهِكَ
بعد هذا الملحِ؟
هل تأتي حِسانُكَ
لاكْتناهِ دخيلةِ الربّانِ؟
هل سنلوذُ في كنفِ البنفسجِ
من خياناتِ النحاس؟
وهل ستقبلُنا بفوضانا،

لندخلَ راقصينَ إلى هدوئِكَ؟
ثم نُعلنُ سُكْرَنا
لتدورَ فينا الأرضَ نحوكَ..
كم بنا تَوقٍ
إلـــى تحطـــيمِ واجهـــةِ السفاراتِ الغبيّة!
كي نراكَ بغير واسطةٍ إليكَ
بغير بوّابينَ
يكتنزونَ تحت ضلوعهم
رفضاً بدائيّاً
وشيئاً من ضغينه...
يا حبّ..
أرشِدْنا إلى خُصلات شَعرِكَ
كي نجدِّ لَها ونصعدَ
نحو شرفة حلمنا
أرشِدْ عصا الأعمى بنا
صوبَ الطريقِ إليك
أسْلِمْنا إلى وجعٍ نبيلٍ
كـي نهمِّشَ كـلَّ عـاديٍّ مـن الأوجاعِ
أخرِجْ
. يا رهينَ النُبلِ . لؤلؤَنا
وجوهرةً دفينه...
وارفِقْ بنا
لنكونَ لكْ.
ارفقْ بنا
كي ندخلَكْ.
ارفقْ بأوّلنا
وآخرِنا،
وسيِّدِنا
وخادمنا،
وبردٍ في المسامِ . لنغزلَكْ.
فتعيد أنفاسَ الحياةِ، لمن هَلَكْ.
يا حب.

***

1 . من جدارية محمود درويش.

2 . الطيطوى طائر منذّر بقدوم الشر، يصرخ حين يمر فوق قومٍ ما : شيلوا... شيلوا وعليهم الرحيل كيلا يصابوا بسوء.



((الغريب عازف الناي))

شعر: طالب همّاش

. 1 .

في المساء بكى صاحبيْ..
قالَ لي: تعبَ الموتُ مني ومنك
وما زال ينأى العراقْ!
كـان مثـل غريـبٍ يحـنُّ إلـى زمـنْ غائبِ.
قلتُ: ما أحزنَ الروح عند الفراقْ!...
ما أحنّ الدموع على الناي
يا صاحبيْ!

**

بكاني... أما زلتَ مثلَ الغريبِ
تهيمُ على وحشةِ الروحِ
منفرداً في المغيب؟،
وتتبع أيامك السودَ بيضُ الأغاني.
فباكيتُ عينيهِ..
هل أنتَ وحدكَ يا داشرَ الروحِ
تبحثُ عنكَ الحياةَ
وتهرب منه؟

فأجهشَ بيْ!

**

مالتِ الريحُ فارحلْ كما تشتهي
الريحُ في الناي حرّاً،
ولا تذهبِ!

**

في المساء بكينا معاً
وافترقنا غريبينِ من وحشةٍ وحنينْ.
يتبعُ الموتُ خطوهما بالعواءِ.
كذئبٍ حزينْ!

**

في المساءِ بكى صاحبيْ
وحشةَ الأربعينْ..
وبكيتُ على زمنٍ غائبِ.

. 2 .

بعد عشرين عاماً من الحزنِ
شاخَ المغني

وشاخت بلابله البيضُ
في مغربِ الناي
شاخت على حائطِ العمرِ كلُّ الأغاني
ولم يبقَ في عزلةِ الليلِ
غيرُ زمانٍ عجوزٍ
يجرُّ خطاهُ على ساعةٍ في الجدارْ
**
عازفُ الناي شاخ من الانتظارْ
**
شاختِ الروحِ من ثملِ الروحِ..
شاخت ضفائر عاشقةٍ في شمالِ
المواويل
من يا هديلُ
يعينُ على الموتِ حين يجمُّ المساءْ!؟
من سيرفعُ روحي إلى ربّها
حين يجهشُ في الروحِ وقتُ البكاءْ!؟
يا هديلُ لقد شاخت الروحُ واكتهلت
بعد عشرين عاماً من الحزنِ
نايُ المغني
ومازلتُ مثل الغريب
أحدّقُ في صخرةِ الانتحارْ!..
**
لو بكيتُ على الناي
من سيردُّ صدايَ وقلبك
عن متعةِ الموتِ في الناي؟
من سيردُّ جدائلَ حزنك عن كتفِ الليلِ
عند ضفاف المغيبْ؟
لو بكيتُ على الناي
من سيضمُّ أساي
إلى صدرهِ كالحبيبْ؟
من سيرمي بكلتا يديه
إلى الاحتضارْ؟
**
عازفُ الناي شاخ من الانتظارْ
**
فرفعتُ بكائي وناديتهُ:
يا أبي! لا تمتْ!
كنْ نبيّاً على الأرضِ
لا تبتعدْ عن حُدايْ!
لا تمتْ مثل كل الأحبّة مولايَ
أبطئْ لنؤنسَ وحشتنا،
ونزمّلَ حزنَ الحياةِ،
نغني إذا تعبَ العمرُ
هل أنتَ مستوحشٌ... فأناجيكَ؟!
هل أنتَ منفردٌ ... فأباكيكَ!؟
هل أنتَ صوتٌ ضريرٌ
لأرمي عليكَ صدايْ!؟
لم يُصخْ لعويلِ المواويلِ في ليليَ المرّ،
لم يستمعْ لانتحابِ فؤادي
توكّأ لحناً قديماً

ويمّمَ في مغربِ الشمسِ
شطرَ المزارْ.
**
عازفُ الناي شاخ من الانتظارْ
**
أمرُّ غريباً على عمركَ الآنَ
من يا غريبُ يردّكَ عن حزنكَ البدويّ
لتجهشَ منفرداً في حداءِ المغيبْ؟
**
ومن يا غريبُ
يموتُ في الناي
هذا الموات... الموات
وهذا الغناءَ
الكئيب... الكئيبْ؟.
**
أمرُّ غريباً
وأرجع مثل الغريب
بلا أي جدوى
كأنْ يَقْطَعُ الناي
عمراً من الحزنِ
في بحةٍ ونحيبْ!
.4.
يحدثني الناي عن ناسِهِ الطيبينَ
هناكَ على الأرضِ
حيث يقيمُ الطغاةْ
**
هناك على الأرضِ ناسٌ فقيرونَ..
أمٌّ تربيّ جدائلها للخريفِ..
فتاةٌ تكفكف دمعَ الغريب،
وتزرعُ ريحانةَ في ضريحِ المواتْ.
**
فقيرونَ كل صباحٍ
براحاتهم يُرضعونَ شتول القرنفلِ
بالطلّ والدَمَعَاتْ!
**
فقيرون لم تتألمْ عليهم
ولم تبكهمْ في الحياةِ
أمومةُ هذي الحياةْ!
.5.
غريباً رأتني الطريقُ
على الناسِ والعابرينَ..
غريباً رآني غمامُ المغيبِ
رأتني النواعيرُ
أجرحَ من أنّة الناي في الدَمَعاتَ..
رأتني الحواكيرُ
أنحلَ من آهةِ الريحِ في الخيزرانْ.
**
غريباً رآني الكمانْ!
**

تباكى... فباكيتهُ
وبكينا على وجعٍ في الأغاني..
وناجيتهُ يا أخي!
سوف نسهرُ هذا المساء معاً
سوفَ نبكي على الناسِ والغائبينَ
بأنّةِ روحكَ..
أنت تموّتُ لحنَ الرحيلِ،
وقلبي كمحرمةٍ من بكاءٍ
يكفكفُ دمعَ الأغاني
**
غريباً رآني!
**
. 6 .
أنا قمرٌ في إناءْ.
**
كؤوسٌ تشفُّ عن الخمرِ
حين تفيضُ بحزنك ليلاً
وتصبحُ نفسكَ مأوى
يتامى البكاءْ!
**
فتقضي بروحكَ شطراً من الليلِ
تنتظرُ الساهرينَ
وتُمسي بمطلقك العذب فرداً صموتاً
فيؤنس روحكَ قرعُ الكؤوسِ
ورجعُ رنينِ النبيذِ ببردٍ وماءْ
**

أنا غيمةٌ بجناحينِ هشّينِ
تمطرُ فوق دروبِ الأحبّةِ دمعاً
وحين تطيرُ
تخرُّ بها الريح هلكى
وتنشلُّ أيدي الهواءْ
**
غريبٌ يسافرُ حين يطول بهِ الوقتُ
أو يضجرُ الليلُ
أو يترامى إلى سمعهِ من بعيدٍ
نداء الكمنجاتِ مرَّ الغناءْ
**
أنا قمرٌ داشرٌ كالغريبِ
أهيم على وحشتي في الغيومِ
ولكني كلما صرتُ أجملَ في الليلِ
تسقط مني السماءْ.
**
أنا قمرٌ في إناءْ.
**
. 7 .
!...
عراقيّةٌ هذه الريح
تبكي على شجر الحورِ
ما يتساقطُ من ورقِ العمرِ
والغيمُ يرحلُ خلفَ الغمامِ الجريحْ
**

عراقيّةٌ بحّةُ الناي،
تحفرُ رائحةَ الحزنِ
في حَجَرَاتِ الضريحْ.
**
ودّعيني
فعمريَ في الحزن
"رملٌ وريحْ"!
. 8 .
ضفائرها يا شموعْ!
**
بكاءٌ على الناي
في أبيضِ الليلِ
مغرورقٌ بالدموعْ!
**
ضفائرها يا دموعْ
هديلُ الحمامِ الحنون على القمحِ
تسدلها الروحُ
كي تتباكى على صلواتِ اليسوعْ!
**
ضفائرها السودُ
حزنُ خيوط الحرير المذهّب
يطفرُ منها الحفيفُ،
وتهطلُ منها الشموعْ.
**
ضفائرها والسواد المتيّمْ
**
ضفائرها السودُ
حين تمشّطها بأصابعَ بيضاءَ
من رجزٍ وغناءٍ
تُقطّرُ من بحّةِ الليلِ
دمعاتُ مريمْ
**
وتشردُ رائحةٌ للبخورِ المجمّر
دائخةٌ في صداعٍ لذيذٍ،
ويشرقُ ليلٌ محرّمْ
**
ضفائرها السود حين تمشطها
تتباكى على الليلِ أنثى الكمانِ،
وتغفو على الناي أهدابُ مريم
. 9 .
بكاني الغريب
**
بكيتُ عليهِ يضيّعُ أيامه
كالربابة بين قبور الأغاني،
بكى رجلاً طاعناً في حداءِ المغيبْ!
**
بكينا على حالنا
وافترقنا مع الليل

كلٌّ إلى حزنهِ..
راحَ خلفَ نداءِ المواويلِ كالبدويّ،
ورحتُ كعازف نايٍ عجوزٍ
أعانقُ جذعَ الصليب
**
بكاني الغريب
فسالَ على زهرةِ الليل
ماءُ أسايْ!
سمعتُ المواويلَ تضربُ في
مغربِ الشمسِ راحلةً،
والبكاء القديم
يفرُّ على صوتِ نايْ!
فصحتُ على الناسِ : يا ناسُ..
لكنني لم أجد أحداً..
وتلاشى صدايْ
كأغنيةٍ "في شمال المغيبْ"
**
بكاني المساءُ على طبقٍ
من نحاسٍ حزينْ!

بكتني الدروبُ
وهرَّ على جسدي ورق اليائسينْ.
وكان الهلالُ على قمةِ الكونِ
يبزغُ ثم يذوبْ
فباكيتُ بالناي حقل النصوبْ!
ورحتُ إلى بئرِ نفسي
وخلفي يدبُّ ظلامٌ كفيفٌ
وتنهضُ مئذنةٌ بآذانِ الغروبْ.

ـ 10 ـ

سوف نبكي طويلاً على الناي
سوف نعضُّ على شفتيهِ
لنعصرَ ما ضاعَ من قبلاتْ!
سوف نبكي طويلاً
ليفرحَ قلب الحياةْ

ـ 11 ـ

يا كمنجاتُ وا أسفاهُ لقد ماتْ!
عازفُ الناي ماتَ أخيراً
وفارقَ هذي الحياةْ.



صوت إنسان

نص: كنعان فهد

. 1 .

أحلم بقصيدة
أكتبها بحروف
ليست في أبجديات البشر.
علّها تحمل توقي العظيم
لما وراء الظلام....
....
قصيدة:
(تظل تسبح وحدها
فوق أمواه البحار
بعد أن يفنى الوجود).

. 2 .

القمر
يسكب ضوءاً منعشاً
فوقَ جسمي العاتم.
يبتسم لي، ويغمزني،
يدخل في نافذتي المشتاقة.
يستلقي فوق السرير.
أفرح علىسعةٍ البحر.
أتمتم مأخوذاً:
هذي ليلتي
فيهمس الوجود:
في هذه الساعة الرغيدة.
سوف تحيا، وتموت، وتحيا...
....
لكنه انسلّ هارباً.
صمت من جزعي وتوقي.
أين تمضي بحذائي المثقوب
أيها القمر العجيب؟!..

. 3 .

إليك
أرسل ومضة

من قلبي.
تضيء العقل والروح.
تحمل معناي
وأسرار الوجود...

. 4 .

من الرجفة
التي تبدعها أوصالي،
حين يتقزز جسمي الواهن،
من صقيع هذه الليلة الأبدية،
تحت هواء نتن
يحتل غرفتي الشاحبة..
....
بِعضَّاتِ الجوع
التي تعصرني.
من التشنجات التي تهزّني.
وتهزمني،
في زمان الحمى والألم.
....
أحيك أجنحتي
وأكتب إليك
قصيدة.

. 5 .

مرة،
غفوت على وسادة.
على امتداد الأفق.
كنتِ على امتدادي
تنبضين منتشية....!!
....

. 6 .

الأفق هذه الليلة،
مصبوغ بالخوف والسكون.
....
هنا،
في هوة الأفول،
ينهار النهار،
....
هناك،
يتنامى الإعصار.
توقد نار.
في الجهة الأخرى.
لهذا الليل الرهيب...



عالم القصة



اللعب بالأزرار

قصة- محمد أبو معتوق

لم يكن الرجل منتبهاً لزر كمّه المقطوع عندما امتدت يده وقبضت على (الريموت كونترول) وعندما تأمل الأزرار على جهاز التحكم قال:

–الأزرار شيء ضروري. إنها لا تمسك السراويل فقط... إنها تمسك العالم.

. ثم تحركت إصبعه وضغطت أحد الأزرار... وبدأ الصحن الفضائي (الستالايت) يتحرك لصالحه..... ويحول العالم كله إلى شيء يمكن السيطرة عليه وتحريكه... والعبث به... غير أن هذا الصحن السحري الذي يوصل القابض عليه بالعالم الكبير... يمنعه في الوقت ذاته من الاتصال ببيته الصغير وأسرته لذلك يضطرب البث وتضطر الزوجة والأولاد لصياغة قناة خاصة للتشويش، مستعينين بقرقعة صحون المطبخ الفارغة لمواجهة الصحن الفضائي الكبير وهكذا تتشكل بوادر حرب جديدة اسمها حرب الصحون وينقسم الناس، ويتمترس كل فريق خلف صحنه، ويدوي في الأنحاء قرع ملاعق الحرب. ويضطر الأب لحماية نفسه بالطرق المتاحة، حتى لا يصاب بصحن طائر فيرتدي قبعة سميكة، ويغلق جهات صدره وروحه بعدد إضافي من الأزرار التي تشبه صحوناً صغيرة مثقوبة، غاية في الحذر والانقباض. وعندما تكتمل شروط الحماية والضمان، يتكوم الزوج على نفسه قابضاً على جهاز التحكم. كما يفعل الطفل الصغير بدمية عجيبة حصل عليها بعد زمان وأحلام.

... ويحاول الرجل أن يتأمل جهاز التحكم، وهو يتهكم من جهل صانعيه، فلو أنهم امتلكوا المواصفات المطلوبة التي تتوفر في المخترعين العظام، لأضافوا إلى أزرار جهاز التحكم، زراً إضافياً، يمنع الزوجة من الصراخ. ويوقف ضجيج الصحون والأولاد... ويعلم الجميع درساً في الهدوء والسلام.

. لم يكن أحد يتوقع أن تكون للصحون هذه السلطة وهذه السطوة، وبأنها ستقبض على المستقبل كما تقبض الزوجة على المغرفة.

لذلك كان الزوج يضغط بانفعال على أزرار جهاز التحكم وهو يتابع تقلب الزمان والحيتان.

ثم توقفت إصبع الرجل على إحدى القنوات.

رئيس إحدى الدول العظمى في وضعية السباحة على أحد شواطئ المحيط الصخرية. وصدره شديد العراء والبياض.

... وفي الطرف المجاور من الشاطئ وقفت زوجته ثم تحركت موجة صغيرة لها زبدٌ رمادي وارتطمت على الصخرة المجاورة. وبعد الارتطام تعالى الرذاذ وانتشر على صدر الرئيس... فارتعش.. وتراجع ثم ابتسم للموجه الصغيرة. وقال لها ممازحاً،

–استضعفوكِ فأرسلوكِ ليتهم أرسلوا لي حاملة طائرات.

. خلال ذلك.. لمحت زوجة الرئيس... أفعال الموجة والرذاذ الضئيل فركضت إلى زوجها حاملة المنشفة وألقتها على صدره وبدأت بالضغط الخفيف لتعين المنشفه على امتصاص القطرات... ثم رفعت رأسها إلى وجه زوجها وابتسمت بمراره وقالت:

–ليس بوسع أمواج المحيط كلها أن تغسل أفعالك.

. وقد فهم الزوج دوافع زوجته فرفع كفيه وقبض على كفي زوجته ليعينها على الصفح والنسيان.

فاضطربت ملامح الزوجه وسحبت كفيها بانفعال، فوقعت المنشفة على الطحالب فوق الصخرة المجاورة. ويضطرب الرجل القابض على جهاز التحكم وهو يتذكر منذ سنوات لم يقبض على كفي زوجته بحنان..... ولكنه سحب كفه الممدودة إلى جواره بانفعال.

–لماذا أمسك كفي زوجتي بحنان، ما دمت لم أرتكب فضيحة موصوفة لا تستطيع أمواج المحيط أن تغسل نتائجها.

... ثم يتعالى في الجوار، صوت ارتطام كائن زجاجي بالأرض يتبعه صوت تبعثر واضطراب، ويفكر الزوج:

لا بأس، ربما يكون الشيء الساقط صحناً، وهذا يقلل من عدد الصحون التي تترصد صحني الفضائي لتجهز عليه.

وبحركة لا إرادية تقوم إصبع الرجل بالضغط على جهاز التحكم، فتنقلب القناة... وتظهر صورة مشوشة لأحد الزعماء... وتكون الصورة من التشوش بحيث لا نتمكن من معرفة اسم هذا الزعيم الذي نشاهده وهو يسبح في أحد الأنهار يرافقه عدد المنقذين وكأنه في استعراض عسكري... وعندما يخرج من الماء تنهال عليه المناشف من كل حدب وصوب.... وتتشكل في المشهد هضبة من المناشف تدفع الزوج ليصرخ: يا ألله، هذه المناشف تكفي لتجفيف بلد برمته..

. وفي الصورة المشوشة يبذل الزعيم جهوداً مضنية لإخراج رأسه من هضبة المناشف، وعندما

يفلح في الحصول على نفسين إضافيين بعد أن حرر جسده ينظر بغضب إلى جهة حاملي المناشف. فيذوبون أمام المشاهدين مثل فقاعات الصابون... ويتم إطلاق اسم (مؤامرة المناشف) على هذه الذكرى البطولية وبسبب المناشف الكثيرة في المشهد... دمعت عينا الرجل وكاد أن يمد يده ليأخذ منشفة.

خلال ذلك اقتحمت الزوجة عزلة زوجها وأزراره وصاحت.

-أريد سمناً وأرزاً. واضطرت أن تعيد صرختها عدّة مرات، حتى انتبه إليها الزوج وقال:

-لا توجد معي نقود.

-لماذا؟... ألم تذهب اليوم لتقبض الراتب؟

-ذهبت ولكنني لم أقبض الراتب.

-لماذا؟

-المحاسب اعتذر... العطل في الكومبيوتر منعه من تحضير الجداول لهذا الشهر.

-ما هذا الكلام.. ماذا تقصد.

-المسألة يا بنت الحلال، مسألة ضغط على الأزرار، ريموت كونترول ضخم للتحكم وتغيير طبيعة الأشياء. وقد كرر الجملة بانفعال عدّة مرات حتى تهتكت حباله الصوتية.

.عندما انتبهت الزوجة إلى السعال الهائل، والرذاذ العنيف. ركضت إلى الجدار وأحضرت منشفة وضغطتها على فم زوجها حتى يتوقف عن الكلام ووضعت في يده (جهاز التحكم) حتى تعيده إلى طبيعته ومعناه وقد حاول الزوج اقتناص الفرصة والضغط على الزر بامتنان... غير أن الزوجة نظرت إلى وجه زوجها وقالت: ليس بالضغط على الزر وحده يحيا الإنسان:

فأجاب الزوج مستغرباً: وبأي شيء يحيا الإنسان إذاً،؟

قالت الزوجة: بالخبز وبالرز أحياناً، وأحياناً أخرى يكون الضغط على جسد الزوجة أكثر مروءة من الضغط على الأزرار، ثم استدارت الزوجة بقوة.. حتى لا يلمح الزوج قطرة الماء التي نفرت من عينها التي من طرف الأولاد.

. حين غادرت الزوجة... شغل بال الزوج بالفارق الكبير بين الرز والزر وما فيهما من فوارق في الدلالة واللون والطعم والقيمة.

بعد ذهاب الزوجة بهذه الطريقة المثيرة، كانت قناة الـ(آي.. أي.. ال) تجري مقابلة صحفية حول حل مشكلة الشرق الأوسط... وقد تقدمت مندوبة إحدى الشبكات، وطرحت على المندوب الدولي سؤالاً عن مفاوضات الحل السلمي ومصيرها... وهل ستتابع الدول الكبرى الضغط

للوصول لحل عادل وشامل.

-كلمة ضغط لا تتناسب والمعاني الجديدة للسلام.. ونحن ملزمون بدفع القضية الفلسطينية إلى النهاية المحتومة.

-هل تعتقدون أن سياسة الكيل بمكيالين ستستمر.؟

. أجاب المندوب الأرجنتيني:

-أعتقد بأنهم سيضيفون مكيالاً ثالثاً لتسريع وتيرة الحل.

-ما هي النصيحة التي تود أن توجهها للإدارة راعية مؤتمر السلام.؟

-أطالب الإدارة باختيار سكرتيرات عفيفات وسمينات للتمكن من حمل المكاييل إلى الكونغرس....... حرصاً على الحل العادل والشامل فما كان من الزوج وبعد الاستماع للمقابلة المرحة، سوى أن يضغط بغضب على أحد الأزرار.

. كانت القناة الإيطالية تعرض فيلماً غير ناطق... لشارلي شابلن.

وكان شارلي شابلن يركض وحيداً في الطرقات الرمادية الباردة، يلاحقه قطاع الطرق من جهة ورجال البوليس من الجهة الأخرى، وخلال ركضه المضطرب في الجهات، كان يتعثر وينحل حزام بنطاله، فيرفعه ويتابع الركض والتلفت واللهاث، إلى الحد الذي يربك المطاردين، فيصطدم قطاع الطرق برجال البوليس ويقعون على إسفلت الشارع، وتكاد جباههم ومؤخراتهم أن تنفجر من الغضب والغبار الكثيف.

. لذلك ضحك الرجل، ضحك بغضب وهو يتذكر المطاردات في شوارع الخليل، فانْفلتت إصبعه وضغطت على أحد الأزرار.

كان الوقت في الثامنة بالتوقيت المحلي، وهو موعد نشرة الأخبار من القناة الفضائية المصرية، وكان الخبر، أن وفداً من الفنانين المصريين، برئاسة المخرج السينمائي يوسف شاهين، مع عدد من الممثلين والكتاب وأساتذة الجامعة، قد وصلوا إلى مطار بغداد للتضامن مع الشعب العراقي الواقع تحت الحصار، وقد طلبوا أن يكون استقبالهم غير رسمي وقد استعرضت اللقطات صور العناق والحنين آونة اللقاء، وحين انتهى الشريط، كانت المذيعة المصرية تبكي. لذلك عاجلها الرجل بضغطة على الجهاز.. ليهرب من قناة الدموع إلى قناة أخرى.

... غير أن القناة التالية كانت مشوشة، فنهض الرجل إلى المغسلة ليزيل عن عينيه غشاوات الأخبار، وعندما تمكن من ذلك عاد إلى مكانه بعينين سليمتين. وبدأ المتابعة بعد أن توضحت له أبعاد الصورة.. كانت نسوة جزائريات يلطمن وجوههن وحولهن الجثث ويضربن بقبضاتهن على صدورهن، كما تفعل النسوة في فلسطين، ثم تعالت الصرخات وظلت أصوات قبضات النسوة

تدوّي في الفراغ.. وقد استغرب الرجل، فلقد أزال القناة التي تتحدث عن المجازر في الجزائر، فلماذا ظلت أصوات القبضات مدوية، وقد بدرت منه التفاتة، فاكتشف السر لم يكن صوت القبضات، وإنما صوت الصحون، لقد وضعت زوجته الصحون الفارغة على الطاولة إيذاناً ببدء تناول الطعام. وللصحون الفارغة دوي، غير أن الغريب في الأمر أن الأولاد تحلقوا حول الصحون الفارغة وبدؤوا تناول الطعام، وقد أعياه المشهد وأدهشه، فالصحن الفضائي على السطح، صحن فارغ أيضاً، فهل تحول الأولاد وأمهم إلى كائنات فضائية، وأصبحوا يتصلون بالعالم الواسع عن طريق الصحون الفارغة وكرد فعل من الرجل على المشهد الذي تشكل في جواره وفي محاولة منه للاحتجاج.. صعد على كرسي مرتفع وبدأ خطابه الطويل الموجّه إلى الزوجة والأولاد فقال:

–صحيح أن الكائنات الفضائية، أخف وزناً وأقل استهلاكاً للطعام.. غير أنها كانت لا تعني شيئاً لي...، لذلك يسعدني حضوركم الثقيل وجوعكم الدائم، ويؤسفني أن أضطر لإغلاق الأبواب والنوافذ حتى لا أسمح لكم بالطيران كما تفعل الكائنات الفضائية الشفافة المملوءة بالهواء والعتاب.

... إنني مدين لكم باعتذار، وأعدكم أن أذهب صباح اليوم التالي إلى الكومبيوتر لأقدم له الولاء والانصياع.. راجياً منه الرأفة والانضباط لأتمكن من استلام الراتب. لأحولكم إلى كيانات أرضية بعد أن أملأ صحونكم بالأبوة والطعام.

بعد أن أتم الأب كلامه: نزل من فوق الكرسي ومضى إلى جهاز التحكم، علّه ينجح في إزالة أصوات الصحون الفارغة وضجيج الجثث والجنود المدججين، التي بدأت تتعالى فيه، وفي غفلة منه تحركت إصبعه وضغطت على زر يؤرقه، فظهرت للعيان قناة فاضحة المشاهد والأهداف، وكان المشهد حاراً ومضيئاً، والعناق حاداً وموجعاً، وكانت الأطراف المكشوفة أطول وأكثر حضوراً من الأجزاء الغائبة فأحس الأب بالمعضلة، وقرر بينه وبين نفسه أن يغير القناة غير أن إصبعه لم تطاوعه، وضلت طريقها وعوضاً عن الضغط على زر تغيير القنوات، ضغطت على زر رفع الصوت، فتعالت الشهقات واضطرب الأب، ثم تحامل على مكانته، ونهض غاضباً وأشار إلى الشاشة وصاح: يا للعار ثم التفت إلى جهة الصحون والزوجة والأولاد وصرخ فيهم هيا إلى النوم أيها الأوباش، لقد تعطل معي جهاز التحكم. وتحررت القنوات والعوالم من ضغط أصابعي، ولأننا غير معتادين على هذا النوع من الأعطال أطلب منكم المغادرة فوراً.

. عندما نجح الأب في إزالة أجساد الأولاد وأمهم دون استخدام المجنزرات. عاد إلى موضعه بحماسة واضحة، لمتابعة القناة السابقة غير أن المشهد المطلوب غاب، وجاء مشهد المحاكمة.

لذلك فَقَدَ السيطرة وبدأت إصبعه تضغط على الأزرار بعشوائية وهذيان وظل على ذلك حتى ازورّت أحداقه وتفاقمت رؤياه. وأحس أن كائناً أسطورياً يضغط على لوح هائل من الأزرار، وفي كل ضغطة يتصاعد من بقعة في الأرض دوي انفجار، حتى غمرت الأرض الانفجارات...

لذلك أحس الرجل بالرعب وبالعالم وقد امتلأ بالدخان والأجساد والفزاعات، ثم وبحركة مفاجئة طوح الرجل بجهاز التحكم، وتكوم في زاوية الغرفة وهو يتأمل السقف والجدار، خوفاً من قذيفة مفاجئة تسقط على الصحون والأولاد ولكي يجنب جسده الإصابة، غادر الرجل موقعه هارباً إلى الحمام ووقف تحت (الدش) وفتح الماء ليزيل عن روحه وجسده النوبة والأخيلة التي أصابته.

. كان الماء بارداً، والفصل شتاءً، لذلك صاح الرجل بلغة زرقاء وأسنان مصطكة على زوجته لتحضر له المنشفة وتخلصه من الجنون الطارئ.. وخطوط الماء.

وكان صوت الرجل واهناً، ونوم الزوجة عميقاً. وقد صرخ الزوج عدّة مرات، وعندما لم يرد عليه أحد، خرج مبللاً من الحمّام وألقى بجسده على الأريكة وغاب.. دون مناشف وأحلام.

وفي الطرف الآخر من الأرض، كانت دمية هائلة تتابع اللعب بالأزرار.



الوالي

قصة: صبحي دسوقي

عندما وصلك نبأً تعيينه والياً في مدينتك، شعرت بالسعادة ولم تستطع إخفاء فرحتك، فغطت الابتسامة مساحات وجهك، أدركت أن حلمك الذي طال آن له أن يتحقق، لقد أصبح والياً، وأنت تعرفه منذ زمن طويل، هو متزن وله خبرته العملية في الحياة، ويقدر الإنسان الحقيقي، وهو صادق في تعامله من الآخرين.

كدت تسارع لتهنئته كما فعل الكثيرون إلاّ أنك وجدت ضرورة إظهار تميزك أمامه، فهو يدرك أنك لا تنتمي إلى جموع الانتهازيين الذين تراكضوا إلى قصره.

أيام وتنتهي هذه الوفود، وسرعان ما يعيد حساباته، ويجري مسحاً حول أسماء المبدعين في المدينة، عندها سيسارع إلى زيارتك ويعتذر عن تأخره.

وبدأت تسجل الإنجازات التي سيَحققها على الصعيدين الفني والأدبي بالإضافة إلى الامتيازات الخاصة التي ستحصل عليها مع زملائك.

فقد يأمر بتوزيع البيوت عليكم والتي ظلت زمناً حكراً للوصوليين وأقربائهم.

الأيام تمضي، والأحلام تتراكم، تجلس في منزلك منتظراً، وكلما قرع الباب تتوقع أن أحدهم جاءك من قِبله ليعرض عليك لهفة سيده إلى لقائك.

ومن يدري فقد يكون الوالي بشحمه ولحمه ينتظر منك السماح له بزيارتك.

استدنت لشراء ثياب أنيقة تليق بلقائك الأول به، وكنت ترتديها حتى ساعات متأخرة من الليل فربما يتذكرك بعد انتهاء أعماله وجولاته في هذه الساعة أو تلك.

ساعات طويلة وأنت تقف أمام المرآة، تعيد حلاقة ذقنك، وترتيب ثيابك ومسح حذائك، وتجميع أوراقك التي تحمل عشرات الاقتراحات التي ستقدمها إلى سيادته، وكنت تتوقع الابتسامة العريضة التي سترتسم على وجهه لتواضع طلباتك فأنت تطلب من والٍ، لا من مدير دائرة صغيرة.

ألغيت مشاريع سفرك إلى خارج المدينة، أسبوعاً، ثم شهراً، وكادت السنة تنتهي، قلت في نفسك:

-عليّ أن أذكره بي، عندها سيسارع لفتح أبواب قصره... ويحتضنني أمام الجميع بأبوة ويعتذر بلهفة.

مررت أمام قصره غير مرة، ثم تجرأت ودخلت إلى غرفة مدير مكتبه، قدمت له اسمك بارتباك، وطلبت منه أن يسمح لك بمقابلة سيده، استفسر عن سبب المقابلة، فأجبته بتلعثم:

-من أجل تهنئته بالمنصب الجديد.

ضحك مدير مكتبه، وظل يحدق طويلاً في ملامحك، وخيِّل لك أنها لم تعجبه:

-بعد سنة يا رجل...!

أكدت له اعتذارك.

-أن تأتي متأخراً.....

كتب الرجل اسمك على لائحة الزوار، وحدد لك موعداً في اليوم التالي، خرجت فرحاً، كيف ستتمكن من النوم، ولحظات لقائك به تقترب، ستقف أمامه وجهاً لوجه، سينهض من خلف مكتبه مرحباً ويعانقك، ثم يعتذر عن عدم تمكنه من زيارتك، سيقدم لك عشرات الأشياء التي حلمت بها، والكثير الذي يتجاوز توقعاتك تكفيراً عن تناسيه لوجودك، ستحدثه عن احترام الناس له، وخاصة الفنانين والأدباء وانتظارهم مبادرة منه تعيد إليهم اعتبارهم فهم يمثلون الوجه المشرق للمجتمع.

وقبل حلول الموعد بساعة كنت تطرق باب مدير مكتبه، أشار لك الرجل بالجلوس مع الآخرين، وتابع حديثه مع أحد المتعهدين، المستخدم يدخل بأدب ويعلن اسم المدعو، فينهض الرجل، يعود المستخدم بعد قليل وعيناك معلقتان بشفتيه تململت طويلاً، ثم طلبت من مدير المكتب أن يعلم سيده بوجودك، وضع مدير المكتب ورقة أمامه وبدأ يوجه الأسئلة إليك، اسمك، انتماؤك السياسي، أسماء إخوتك وأخواتك، أسماء أقاربك.. عملك، علاقتك مع رؤسائك، وبعد أن امتلأت الورقة، ابتسم الرجل وهو يعتذر لأن عليه التأكد من صدق البيانات التي أعطيتها له قبل أن يسمح لك بمقابلة سيده.

سألته بقلق:

-وهل ستطول المدة؟؟

أجابك مبتسماً:

-تعال بعد شهر.... ستكون الأمور على ما يرام.

خرجت غاضباً وأنت تشتم هذا الرجل، عندما ستلتقي بسيده ستشكو له فظاظة مدير مكتبه، وإساءته، وكيف عاملك بروتين ممل، ستحدثه أن أمثاله يسيؤون إلى سيادته.

بعد انتهاء الشهر توجهت إلى مدير مكتبه، ذكَّرته بطلبك، ثم ابتسم لك وقدم ورقة صغيرة طالباً

منك أن تكتب اسمك وسبب المقابلة.

سجلت ما أراد، وأعدت له الورقة، وضعها في مغلف أمامه، وأشار لك بالانتظار، بحثت عن كرسي فارغ فلم تجد، الغرفة تغص بعشرات المراجعين، متعهدين ورجال أعمال، أطباء وشيوخ قبائل، لصوص ومرتشين.

الهاتف يرن، يرفع الرجل السماعة:

–نعم يا سيدي... أمرك يا سيدي.

ويومئ لأحدهم بالدخول:

–حاضر سيدي.

وتمر الساعات، وعندما تظل وحيداً في المكتب، يرن الهاتف يرفع الرجل السماعة:

–نعم يا سيدي... أوامرك مطاعة

يغلق سماعة الهاتف ويمد يده باتجاهك، تنظر إليه مستفسراً، فيتمتم ويده ما زالت ممدودة باتجاه الباب:

–أعمال سيدي كثيرة.... ولا تسمح له أوقاته بمقابلة أمثالك.... إذا أردت طلباً فقدمه مكتوباً وسأعرضه على سيادته..

أردت الاستفسار، وتوضيح مكانتك، والتأكيد على أنه ربما لم يعرفك، فابتسم الرجل:

–من أجل عدم إهانتك لم أخبرك بكلماته التي قالها عنه... والتي أخجل أن أسمعك إياها.

شعرت أن الأرض تنسحب من تحت قدميك، المقاعد تقفز إليك، المكتب يندفع لينغرز في عينيك، يد الرجل الممدودة تتحول إلى أفعى تضغط على عنقك، تحاول التماسك، تضع يدك على الطاولة وتحاول النهوض، تسقط الجدران والأبواب والسقف على صدرك، تدور الكراسي، تتلاشى ابتسامة المدير البلهاء.

تستيقظ على اغتسالك بالمياه، وحول رأسك تدور أقدام مرافقي الوالي ومدير مكتبه!.

يسألك أحدهم مستفسراً:

–هل تعاني من مرض ما.. ؟؟ .. إذا أردت سنطلب لك سيارة الإسعاف.

تهز رأسك نفياً، تستجمع قواك وتنهض، يلوح لك باب مكتب الوالي مفتوحاً، تزحف خارجه وأنت تحمل ثقل قصر الوالي ومكتبه، وابتسامة مديره، وأقدام مرافقيه فوق رأسك.



التهيؤات

عبد الرحمن سيدو

السابعة.. صباحاً..

دقت ساعة الحائط سبع دقات..؟

فرك عينيه، أبعد اللحاف، استقام في فراشه، هدّأ المروحة، نهض، شد بنطال بيجامته نحو الأعلى، اتجه إلى الحمام، رطب جسمه بدوش ماء بارد، خرج، جفف شعره ثم جسمه، تناول الفرشاة، بسط فوق وجهها طبقة من النعناع، حك بها لثته، تمضمض، دلق ما تجمع في فمه، أحس بالانتعاش، وعلى خلاف العادة لم يحلق ذقنه.

فرددت دواخله: – دعها تنمو دعها.. لحظتها أنار التلفاز، سمع بعض الأخبار، وهو يلقي بنظراته على النباتات الخضراء في شرفة بيته، فلاحظ أن تربتها عطشى ومتشققة، بهدوء ارتفعت كفه، تتلمس شفتيه ثم تهبط إلى الصدر، داهمته موجات متتالية من حرّ ويباس..؟!

لكن صراخ الباعة الذي يطلب قوارير الغاز الفارغة والخبز اليابس، أعاده إلى همومه الصغيرة، فحمل نفسه بمشقة ودفع رأسه في النافذة ينده على شاري الخبز اليابس، الذي سمع صوته..، واستدار إليه، ثم أشار له أن "تعال" فحمّل ابنه كيساً طافحاً بالأرغفة اليابسة، أفهمه أن هناك من ينتظره في أسفل البناء قائلاً:

–دقق في الميزان والوزن، حاسبه واقبض، ثم تعال. كانت الشمس ساطعة بل حارقة لجسمه، فشعر أن كل مياه العالم لن تخفف من لسع سياطها، قال الابن الأكبر:

–بابا أحتاج إلى نقود.

ثم لم ينتظر جوابه والتفت إلى أمه وهو يزفر:

–لقد تأخر الفطور.. يا أمي..

قالت زوجته:

–نريد بندورة وخيار وكوسا ولحوم وبقدونس، علبة مسحوق غسيل /أومو/ كبيرة، شيئاً من

صابون الغار للاستحمام وعلبة سمنة.

دارت به الدنيا....؟!

بالأمس وقت استيقظ من النوم، كان وحيداً، العائلة لم ترجع من القرية بعد.. وهدوء مطبق يتنقل بين غرف البيت، ويبعث الراحة والسكينة، وراحت الجدران تهمس وداً خافتاً ولذيذاً، والمذياع يرسل أنغاماً عذبة، والبلبل يغرد بين آن وآخر.. لا طلبات، لا فواتير بالحاجات اليومية المرهقة، بل مزاج رائق، مضمخ بأنداء شتلات الريحان، ونسائم الغرب المنعشة القادمة من "العمق".. تحرض على الرقص.. لكن وبعد أن رقص لنفسه، ومارس بعض العادات الطفولية التي يقمعها عند وجود الأولاد، ثم شرب فنجانين من القهوة، راح الملل يحيطه، والوحدة تأكله، والغربة تغرس مخالبها في عنقه، ومع نهوض ضجيج الشارع وارتفاعه، راحت تذوي لحظات السعادة التي أورقت قبل قليل في طيات روحه..؟ لكن البلبل المغرد أعاده إلى عوالمه، كان فرحاً.. يغرد.. يغني.. يقفز، يُهيّج جو البيت بألحانه المندمجة مع هبّات النسيم الغربي فانتعش من جديد.. نهض.. مشط شعره، ارتدى ثيابه، القميص أولاً، ثم البنطال وخرج... كان الشارع مزيجاً من السيارات ومراكب شاحنة معطلة، وشباب عاطلين يسندون الجدران بظهورهم المتعرقة، ويرسلون ألفاظاً نابية ومخجلة، رجف قلبه في قلبه وخفق، أوقف سيارة أجرة صعد إليها، ووقت وصل إلى مكتبه، أدخل المفتاح في القفل تأكد بأنه مقفول، أداره ثم فتح الباب.

ودلف إلى الداخل.. كان الجو معتماً، وروائح المكتب البائتة منذ أول البارحة ثقيلة، فهرول إلى النافذة وفتحها.. وقبيل أن تمتد يده وتضغط زر الإنارة، شهقت بضحكتها...؟!

وهو... يعرفها.. يحفظ تفاصيل هزلها وهزجها، لضحكاتها رائحة ورد وعناب، وهو.. يمر في هذه الأيام بعتمة ويباس ويحيا حياة مملة ورتيبة، تتحرق روحه إلى حصاة تحرك موجة في بحيرة نفسه الراكدة.. رددت دواخله:

-هل أنا في حلم..؟ وهل يعقل أن تكون هنا وبعد كل هذا الانقطاع والفراق هذا..؟!

رفع يده، فرك عينيه، أدار جسمه بسرعة، فرآها...؟!

توقف الزمن... هاجت مطالع الروح المعطلة واشتعلت ذكرياته ومشاعره فصرخ:

-معقول..؟!

لكنها كعادتها لم تتركه لشروده، فضمته إلى صدرها المكتنز الدافئ، ثم راحت تشهق بضحكتها التي لها رائحة الورد، وأخذت تدور به، تشده إلى صدرها بعنف، شعر أنه يمتطي عربة ملكية مدشنة من الليلك والبنفسج، تسحبه خيول بلون الغمام، تسحبه نحو القصي الرطب والمعتم اللذيذ، الذي فارقه منذ أن ولدته أمه فصاح:

-"شيرين".. أنت.

لكنها لم ترد.. عانقته من جديد، غمرته بشلال شعرها المجعد، ثم أخذت تحك خدها الذي

يختزن سخونة العنب والنبيذ بخده، تقبله بشفتيها العنابيتين، تغمره بلحمها الأبيض الغض..

فاحتضنته سهول من الطراوة والنداوة، ووقت لقمته حلمتها الكرزية، نام، غام، نهض، قعد، تمدد، قام من جديد وأنفاسه تثور وتهدأ، صدره يصعد ويهبط، برقت السماء أرعدت فدخل شفتيها... ومنذ زمن قصي... وعندما كان طفلاً صغيراً بعد... كان يحلم بصدر حنون دافئ، وبشلال من الشعر المجعد يضم إلى روحه الناي والليل وها هي ((شيرين)) تعيده إلى طفولته، تعيده وتودعه بدايات إحساسه بالفحولة والرجولة الحقة، فأيقن أنه لا يعيش حلماً.. وأنها هي بتمامها.. نعم بتمامها... بعد كل هذا الفراق وهذه السنين، ها هي تعيده إلى السهول المديدة المنقطعة بالجدايا وبالحملان والينابيع وحزم البردي، فعانقها مرة ورجف.. ثانية وارتعش.. ثالثة وهطل.. فانتشرت في جو المكتب أغنيات تضج وتطفح حباً وحنيناً وتتشكل.. فأحس وللحظات، أنه يرتفع عن الأرض، ينطلق إلى رحابة العالم الآخر، يخوض في ماء سلسبيل ويتطهر، ثم يرجع نقياً كدمعة العين، تفوح منه روائح المسك والعود والعنبر والغار.. نعم يرجع ويعود.. ليعانقها عناقاً أبدياً، ويصعدان في برزخ لا بداية له ولا نهاية..

لكنها... وفي اللحظة العامرة هذه همست:

-أنت تفرط... اعتدل قليلاً... كل هذا الحب والحنين.. كثير علي... لا أحتمله.. اهدأ يا حبيبي .. اهدأ.. فأطرق برأسه ثم راح يتأمل الجسد العاجي... العناب الذي يطير من الشفتين، والينابيع التي تسيل وتجري في ضحكتها، ملكات الحب والسحر والسراب التي تمشط شعرها الغجري، والتأثر الذي يهيم به ويعشق.. فصاح:

-((شيرين)).. أحبك.. أحبك..

وعلى الفور، أفاقت سهول وجبال، أنهار وأشجار، كتاتيب وشوارع، حوانيت ومزارع، تكايا ودساكر، بحيرات، وغيوم، شبكت أياديها، ثم أخذت تتعانق وترقص، تدبك، تندمج، تتداخل، تطلق أزاهير وجوريات، قبرات وعسلاً، ألحان أرغن وبزق وعود.. فاتجه إليها ونام...

نام في أناهيد روحها النقية التي تفوح منها البراءة البكر وتطير منها، فغمر نفسه بها... بجسدها المربوع، بعينيها الكستناويتين الذكيتين الحاذقتين، بشفتيها النادهتين الحازمتين، والمزينتين بشامة تطل عليهما بكبرياء، فصرخ:

"-أنت وطني.. وطني الذي بحثت عنه طويلاً.. طويلاً.. هل أنا في حلم..؟! أم أنها أنت بعد كل هذا الانتظار...؟

وعندما.. تأوهت..، ثم مالت إلى الجهة الأخرى.. كان قد نسي تماماً الطلبات.. والفواتير، وعائدات الخبز اليابس، والمواجع اليومية التي لا نهاية لها.. وحينها..

دقت الساعة سبع دقات.. وكانت الساعة تشير إلى السابعة تماماً.



لا بدّ من وقت للتفكير

باسم عبدو

لن تمر تلك الليلة بسهولة، كأنّها حصان جامح، يقفز فوق الحواجز. وفي أوّل الأمر أطبقت الأفكار حصارها حول فضاء روحي.. لحظات واخزة، وتداعيات تتفرّع أغصاناً موجعة.

تقلبتُ على سرير أفكاري واهناً، أحياناً ساخراً ممّا يدور حولي، ومن هذا السائق الأرعن، ورغم خشونة ملامحه، وضخامة جسمه، وسماكة كفّيه، يغطّي حاجباه جزءاً من جفنيه.

تحمل الخيوط الممتدّة من عينيه إلى اللاّنهاية، ألواناً غير دافئة أو زاهية، علماً أنّ لونهما يميل إلى الزرقة، لكنّ هذا لا يكفي، كي يتحوّل إلى إنسان حقيقي!

إنّه رجل يستخدم سخافته ولؤمه، وهو يبتسم للحصول على ليرة أو ليرتين، زيادة عمّا يستحقّ من أجرة الراكب.. لم يأبه بشيء، ولم يستسغ إلحاحي لمرتين، وتكرار طلبي بإعادة ما تبقّى لي معه من ليرات.

وعند الإشارة الضوئية أمام بوّابة ملعب العبّاسيين، كررتُ طلبي، وكرَّر رفضه.. سكتُّ، وبلعتُّ ريقي.. فتحت باب "الميكروسرفيس"، وسجلت نمرته.. توعدته في داخلي.. تمتمتُ بكلمات لم يسْمَعْها.. رأيتُ ابتساماته تتراقص في المرآة الجانبية، تشحط وراءها دزينة من البذاءات.

قطعتُ الشارع، ولما تزل شحنات الغضب، تُطحن بين أسناني، ويزداد عجنها بلعابي، الذي أخذ يجفّ قليلاً.. بقيت ألوكها وأطحنها، وهي تضغط بقوّة، وتسحب نبضات قلبي الواحدة بعد الأخرى.

الطريق هو المكان الوحيد الذي حرّرني من اضطرابي، وتلك الابتسامة التفّاحية، خلعتْ نعليها، ومشت نحوي، تتنقّل وتتراقص فوق الإسفلت الحامي.. فتّتت غضبي إلى وريقات خريفية، تبعثرت حولي.

ظلّ وجهها يستدير. تشدّني خيوط بصرها وتكبّلني، فيزداد همسي مع نفسي: (هذا السائق أكل حقّي... سيأتي الليل.. سأنقل ما جرى معي، وما عكّر صفائي.. ربّما الدفء يُبدّل الأفكار، ويحوّل سواقيها، ويطهّر الروح، ويبرّز تراجعي عن قسمي، واعتذاري من الشهود، الذين أصغوا بشهيّة، مؤكدّين أنّه أكل حقّي وحقّهم، لكنّهم في اللحظة الحاسمة، قالوا "ما دَخَلْنا.."، ورفضوا التصريح

بأسمائهم وأرقام هواتفهم!

كانت غرفتي صامتة.. كلّ شيء في مكانه جامد، سوى دخان سيجارتي، قرأتُ في سفر النّهار صفحات من أسراره. جلستُ مع نفسي، لا ثالث بيننا، وأجريتُ مكاشفة صعبة، بين متابعة ما رسمته في ذهني للشكوى التي سأتقدّم بها، كي أواجه السّائق بالحقيقة، ومن أجل أن يأخذ القانون طريقه لإنصافي، وبين ما يترتّب على ذلك من خسارة مادية لهذا الرجل، وحرمان عائلته من مصروفها اليومي، فيما إذا تمّ حجز سيّارته، والحجر عليه في أقبية القصر العدلي، وتوقيفه من أجل شيء زهيد، لكنّ ضميري لا يسكت، ولا يهدأ، ولن يسكت أبداً..

قرأتُ صفحة أخرى من سفر النّهار، المجبولة بالعرق البارد.. كنت أرى بين السطور وجوهاً مظلمة، ملطّخة بدخان السيّارات، وروائح العمل والتعب، لكنّي كلّما حاولت إعادة صورته إلى ذاكرتي، أُصاب بالخيبة، علماً أنّني استخدمت دبوساً، وحفرت ثقباً في جدار الذاكرة.. كبر الثقب. أصبح يتّسع لمساحة عيني، على شكل طاقة، أطلّ منها على المدينة كلّها، فتكسّرت الدبابيس، وتداعى الجدار، وهبط السقف دُفعة واحدة، دون جدوى!

بذلتُ جهوداً مُضنية.. حثثتُ نفسي.. صممتُ على تقديم بلاغ للشرطة.. تردّدت كثيراً.. كانت تتراءى لي صور صُفر وسود، وتُهاجمني أحياناً بقوّة وفي أحيان تُقيّدني أمور واعتبارات أخرى.

وفي كلّ الأحوال، سأحتاط للأمر الهام الذي يقلقني، فجهزتُ بلاغا، كتبت فيه اسمي وتاريخ الحادثة ومضمونها، وختمته بالرجاء من المسؤولين، لاتخاذ الإجراءات اللاّزمة، بحقّ السّائق!

ليلاً.. حاولتُ أن أغسل أفكاري وتداعياتي، بدموع تأمّلاتي، وأن أطرد الهواجس الغريبة المشرّدة، وأنظّف خزّان ذاكرتي من السواقي الملوّثة.

تقلّبتُ على سريري. شاهدت فيلماً بوليسياً مُرْعباً. تأخرت في السهر أمام "التلفزيون". استمعتُ إلى موسيقا كلاسيكية، كانت مُهاجرة منذ زمن، فعادت إليّ ضاحكة.. شعرتُ أنّ يد السّائق تدفعها، وترنو أصابعه الغليظة وراء ستارة شفّافة، كأنّ ابتسامة تلك الصبيّة تتلامح أمامي..

هبّ الهدوء، وغادر كوخ الصمت.. نتف ريش الطمأنينة والقلق، ومزّق التداعيات.. أصبحتُ في فراغ مقيت.. أحسستُ، وأنا أتقلب على السرير، وأضغط على الوسادة فوق رأسي، أنّ شخيري يتعالى، وهناك مَنْ يطاردني، حاملاً موسىً حادة.. أعقب ذلك أصوات وكلام غير مفهوم، وأنين خافت..

تشابكت الصور في قُبّة رأسي. التجأت غيمة هاربة من الرياح إلى غرفتي، وخيّمت فوقي، طمأنتني دموعها.. شعرت أنّ هناك مَنْ يدفّئني ويحميني!

وبينما كنت أمسك يده، وأدفعه عنّي، نهضتُ مذعوراً ومرتبكاً، يتصبّب العرق الحار من وجهي.. عندئذ أسرعتْ أُمي، وقدّمت كوباً من الماء.. ربّتت على صدري.. مسحتْ جبيني بيد

حنون، لكنّها توقّتْ قبل أن تعرف النتيجة!

كانت أُمّي تحاول تبسيط الأمور وتصغيرها.. تقول: (كبّرها تكبر، وصغّرها تصغر يا أُمّي!) تشحن مواعظها بالمحبّة. تطلب منّي ألاّ أجلب له الأذى. تنصحني أن أحتفظ بقطرةٍ من الحُبّ والودّ والرحمة، في أحلك الظروف وأكثرها قساوة.

تعمّق الحزن في داخلي.. حزّ الألم أعماقي الجوّانية. تمنيتُ أن تظلّ أُمّي على قيد الحياة، كي تتأكّد وتتيقّن أنّني أحتفظ بوصيّتها تحت جناح قلبي. صممتُ أن أزور قبرها لأبيّن لها، أنّ كلّ حقّ وراءه مُطالب، لن يضيع أبداً!

أجواء مسكونة بالغشّ والانحراف، وخُذْلان الذات والآخر، تحفر في فضاء غرفتي، وفي أرضها وسقفها وجدرانها، الشكاوي، تدقّ إسفينها بقوّة.

كانوا يسندون ظهورهم على الجدار، بينما أفرد المساعد لي مكاناً في الزاوية عيونهم تتسمّر فيّ. تفترُّ ابتساماتهم راجية، تبدو مسكينة، مُتعالية، مُتقلّبة.. رؤوسهم مرفوعة، ساخرة.. كلام يختلط اجترارِه بمفردات معسولة، كان وَقْعها عليّ جمراً بارداً، مُنْطفئاً، مُشْبعاً بالرداءات.

كنتُ أصغي، وأنا أُتقن هذا الفنّ الرفيع أحياناً.. أسمع الحجج الواهية، المترنّحة، والاعتذارات غير الواضحة تماماً.. اعتذارات موبوءة بداء السُمْنة، والجشع، ولذّة الاغتصاب، لقطرة من عرق تنزُّ من جبيني، كأنّها حقّ من حقوقه، مُلْزم بتقديمها كلّ يوم دون مقابل!

إنّ حضوري في الموعد المحدّد، وبعد أسبوعين من تاريخ تقديم البلاغ إلى فرع المرور، اعتبره أصحاب الرؤية الناضجة، والابتسامات الخُلّبيّة، أنّني مُصمّم على كبح جماح جشعهم وطمعهم، فأصيبوا بالذهول، ودارت وتقابلت وجوههم.. مدّوا أبصارهم نحوي.. شكلّت خطوطها فوق وجهي شبكة من الإحداثيات، كأنّهم يريدون أن يصطحبونني معهم إلى مكان مجهول، خاص بحفلات التكريم، وتلقيني درساً لا أنساه، ولأعلن التوبة أمامهم، لأنّهم يملكون سيّارات وعمارات ودكاكين وجاهاً، وأنّ العذراء "كما ادّعى والد السائق قد زارتهم في البيت، ومسحت رأسه بالزيت المقدّس، فآمن وشفي من مرض خطير، فصنع منها تمثالاً من فضّة.. أصبح يركع أمامه ويصلّي، ويشعل شمعة قبل بزوغ شمس كلّ صباح، ما دام على قيد الحياة.

قلت: ليست كلّ اللّحوم تصلح للنهش والأكل، فأنتم تصطادون بالماء العكر.. أبعدوا كؤوسكم الملأى بالهواء الملوّث.

تحفّز كلام آخر في فمي.. امتلأتُ غيظاً.. عصفتْ ثورة الكلام في وجوههم، رذاذاً وشظايا ومفردات، لا أستطيع تكرارها الآن!

ضحكوا .. وضحكوا، بلا مُبرّر أو سبب.. كنت أُحرّضهم، وأدغدغ دواخلهم، وأُشرّح ذواتهم الصّدئة، وأقلّب محضر الشرطة بين يديّ.. مارستُ سلطة التهديد، وبعد أن هدؤوا، قلت لهم: سأرفعه

إلى النيابة العامة!

حاولت ترويضهم، وتمزيق صمتهم وكبريائهم، مُداعباً، ومؤكداً للمساعد الذي يقف بجانبي، أنّني سأرفع الشكوى، ولن أتنازل عنها.

كان المساعد يتودّد إليّ أكثر ممّا هو مطلوب منه، ويهمس في أُذني، أن أعفي عنه، بينما كانت يدُ والد السّائق، تربّت على كتفه، ويده الأخرى تضغط بحنان، وسمعت طقطقة عُمْلة جديدة!

كان فرحهم عظيماً.. تراشقوا الابتسامات، وتبادلوا الكلمات والهمسات. تزاحمت الأسئلة على وجوههم: (ماذا يقول هذا الرجل؟ لم نفهم شيئاً! ولا نعرف ماذا يريد منّا؟.. أمن المعقول أن يجرجرنا إلى فرع المرور من أجل ليرتين سوريتين؟) طلب أحدهم منّي أن أكرّر ما قلته، وهو يضع كفّه على أُذنه.. لم أسمع.. لم أسمع! قدّم عشر ليرات، ضاحكاً مُسْتصغراً طلبي السخيف، ثمّ يُصغي مُردّداً، ومكرّراً أقوالهم: (جرجرنا، وعطّل أعمالنا من أجل ليرتين!!)

قلت: أعيدوا غضبكم إلى رؤوسكم، وليراتكم إلى جيوبكم.. أريد ليرتين فقط لا غير! وبينما كان أكبرهم سناً يفتّش عن ليرتين معدنيتين، هممتُ بالخروج من قسم الشكاوي، وقبل أن أفتح الباب، انتابني شعور عظيم بالنصر!.. تذكرتُ نصيحة أُميّ.. قلت في نفسي: (سأظلّ أحتفظ بقطرة من الرحمة، ولن أُفرّط بوصيّة أُمّي).. ضغطتُ على الليرتين، بإصبعيّ الإبهام والسبّابة، حتى تعالى صُراخهما، ورفعتهما عالياً، في فضاء يزدحم بالأنفاس المالحة!!...



البراري

زرياف المقداد

تقول جدتي:

... ولما أصبح القمر بدراً، واكتمل في كبد السماء، أصاب الهلع قلب الصبية. مارت، فأجهضت غيومها، وحاضت الأرض سيولا. فخرت راكعة عندما رأت أميرها وقد عراه ضوء القمر، فعرفت فيه قزم القبيلة القمئ الذي هربت منه أجهضت الأمهات لرؤيته عندها سقطت ميتة..!!

منذ وطئت حوافر لبشر أرض الجنوب وكنست الريح وجه الأرض فكشفت عري الطرقات الترابية..

استيقظت "نوف" أميرة الليل، حلم المراعي أنشودة المطر النقية فوق وجه الأرض، بدوية تغزل بضفائرها أغنيات الرعاة، وصهيل الخيول ورعاف البدو حول سراب الماء.

يقول بعض البدو إن الجد الأكبر "تيم الأشقر" كان قد رأى في منامه أنّ الموتى يلحقون بهم أنّى ارتحلوا فقرّر أنْ يُقيم بيوتاً من اللبن، ويزرع بعض السهول، ويرتحل أيام الربيع وراء المراعي.

"نوف" قالت لجدها:

لقد رأيتهم يا جدي يلحقون بنا، تتقدمهم قطعان الأغنام، ويحملون قرب الماء على دوابهم، حداء إبلهم يوقظ النيام في الليل.

تململ "تيم الأشقر" وفكر طويلاً في أن يقيم مقبرة في الخلاء. قال لهم: في الليل يبرد موتانا، وفي النهار يرقبون باطمئنان أحبتهم سنمكث هنا، لن نتركهم بعد اليوم خلفنا يبكون نيران الخيام، ويتحلّق السهارى حولها، لن نترك الليل يهوي فوقهم فيخنقهم.

ثم تابع: لقد أضعت عمري أركض وراء السراب في الصحراء، أضعت لون وجهي، وسحنة دمي، تركت قبور أحبتي خلفي الآن علينا أن ندجن موتانا، ونرقد جوارهم.

ضحكت السماء متباهية، وفاضت دموعها غزيرة، غسلت وجه الأرض وزرعوا الكرم الأخضر. وقال "تيم الأشقر" لأولاده: يكفي أكلتنا البراري. عليكم ببيوت ذات يوم جاءت نوف إلى جدها، وقالت "إني أرى في المنام جثتي تمشي أمامي، يتعقبها أمير من الحاضرة..

ماذا تقول يا جدي؟! وراع الجد الأكبر ما سمع ومن يومها لم يغفل عن الصبية. ولم يأل جهداً في الاهتمام بها.. ومن يومها بدأت حكاية الصبية، لقد اعتادت على التيمم بالتراب، لكنها في غفلة من جدها وأمها تيممت بماء المطر..

أغواها الماء، وسحرت بندى أنامله فوق وجهها ورموشها، مدّ يده إلى تقاطيع الوجه، رسمها، طوق عينيها وجهها المدور، شفتيها، اتقدت نار الصبية، قفزت إلى الوراء، كادت تسقط، مدّ الماء يده، اخضرّتْ الصبية، رسمت جذورها فبدا وقع خطواتها محفوراً على الطين، ولم تعد الريح قادرة على كنس آثارها. اقتادت خلفها صبايا البدو، وحكت لهنّ عن حلمها: "الماء يغسل البدن والشعر يسترسل فلا نقصه كما نقص أصواف الأغنام، أيدينا خشنة تخرمش وجوهنا... غداً يأتي الغجر، سنلحق بالغجريات لنتعلم طقوس الرقص والوشم، قص الأظافر، كحل العين والفوز بقلوب الرجال".

وأقسمت أنها ستسأل جدة الغجر الكبيرة عن حلمها.

وفي غفلة من أمها، اقتربت من خيام الغجر، استرقت النظر إلى طقوسهم وخرجت في الليل لتشم وجهها العذري بالشجر والخضرة والماء

أقامت الغجريات طقوس الوشم للصبية وخربشت الأنامل نشيد الروح فوق الوجه بالكحل والدمع والدم. زخت السماء دموعها، ووشمت الأرض وجهها بالزعتر البري والبابونج، ورفرفت الأعشاب الطرية عصافير تحت أقدام قطعانهم، كانت صبايا البدو يتسابقن مع الرعاة إلى المراعي، فتزهر دقات القلوب ويعلو أنين الناي فرحاً مغموساً بوجع الترحال.

في الليل يهجع الكون، وأصوات تأتي من رحم الهواء، يغرقها الصدى، تلّمها أوتار القلب فتعزف الوجع فيها، ثمة حداء ينتظر الغروب ليصعد أدراج الليل ويسكن الصدور المغلقة دائماً على حزن ما..

وقفت في وجه جدها قائلة: أكلتنا البراري.

ذهل الكبير وصاح بأمها، كيف وشمت وجهها؟

ولم تعرف الأم ماذا تقول.. بكت طويلاً..

حتى أتت ليلة القمر وقد نظر إلى البيوت الطينية، رسم ظلالها أمامها ورسم ظلال الوجوه والمقابر والمراعي وضحك.

التفت الصبايا حول "نوف" التي قامت تتلوى، ترقص بقدمين عاريتين ووجه عار وروح عارية تتسلق جبال الصمت حول البيوت، وتلف خصرها الندي أعواد الريحان، وعيون العجائز ترقب بذهول صبية المراعي ويديها الناعمتين.. يقطر العسل فوق وجهها، ويرتشف ضوء القمر ظلال جسدها فوق التراب وتغني:

"هانـــاي لاقيــت العزيــز علـــي	***وهانـــاي ميعـــدنا أوقـــات عشـــية***
هانــــــــــاي جـــــــــاني وراد	***وهانـــاي لاقيـــت الغـــزال الشـــارد***
وهانـــــاي بالمحبـــــة جـــــارد	***وسـلمتله قلبـي رفعـت ايديــه"(1)***

ودارت الصبية.. ثم توقفت.. وهي تبحث عن ظل ما.. وربما حلم ما.. في الليل ترى بريق عينيه حول النار، حتى إذا أخمدها النعاس فقدته.. وعندما يخبئ النوم جنوده تحت رموشها، ترى الأمير الملثم يحمل جثته على كتفه ويعبر من بوابة في الصحراء..

قالت لها عجوز الغجر: إياك والالتفات وراءك..

لكنّ الحلم.. أغواها..، لم تعد قادرة على حلب الأغنام بيديها الناعمتين كانت تغني لتوقظ عجائز البدو اللواتي لفظن الصبية وقلن: تاهت.. تاهت..

مرت سنوات يركض ظلُ الأمير الحلم خلف قوافلهم في الربيع، يخبرها الشيح والقيصوم عن خطواته ويختبئ في بيوت الطين التي بنوها للشتاء..

حتى حلّ القحط في الأرض..

نحلت الأعشاب الطرية ولم تلق بذورها إلى الأرض في السنة القادمة غادرت دموع السماء، جاع الناس، والأغنام أقعت جوار قبور الموتى ثم.. قرروا الرحيل وراء الماء..

ولما رحلوا.. أقفرت السماء من إبل الغيوم، وحاضت الأرض ينابيع وسيولاً ابتلعتها قطعانهم ودوابهم.. ولم ترتو.

اغتسلت النسوة من إثم الخطيئة.. فجززن الشعر فوق الحجارة السود.. اتكأ تيم الأشقر على عصاه، فخذلته، بكاها وبكته..

ركضت الصبية كغزال شارد إلى الغدير، صاحت: الماء.. الماء..

لكن أشجار الخضرة فوق وجهها جفت، احدودبت العجوز أمها، ولم تعد قادرة على السير..

جاع الأمير الملثم..

نظر إلى وجهها فرأى غزالاً تركه الرعاة، . وانحنى الجد الأكبر..

ركض الغزال مؤمناً، ابتسم له، ثم فاضت عيناه دمعاً وهو يمسك قوسه ونبله..

لعق الغزال دمعه ودمه فوق وجه الأمير الذي أشاح عن وجه القمر كي لا يكشف ظله.. ثم ابتدأ يتناول طعامه، وهو ينظر إلى الأفق شرب تيم الأشقر من الماء روى قطعانه، لكنه مات بعدها بوقت قصير.

بعد سنوات شهد البدو أن بوابة هناك تقف في أرض الجنوب، تطل منها بين فينة وأخرى صبية تنظر إلى جثتها موسومة بالخضرة والماء ويقطر الندى من أناملها..

كانت خاوية تماماً، وعارية تماماً.. إلا من غلالة دمع تستر روحها وجسدها يتهاوى قطعة.. قطعة..



(1) من أغاني النجع في الصحراء



الركن..؟

قصة: مصطفى حقي

1-التغلغل

.. الأيام الشرهة تأكل سنوات العمر في صحراء مجدبة من زمن القحط في سنين عجاف.. والشارب المعقوف خنجرٌ يماني يلوك القات ويحلم بالجواري.. وسوق الرقيق الأبيض..؟ .. عندما أغلق باب الرحم عنها، وأطلقت صرخة الحياة، تجهمت الوجوه، وتمنّت كتم تلك الصرخة إلى الأبد... حُبست الزغاريد في الحناجر، لم تئز طلقات الفرح أو تولم الولائم، لم تصل برقيات التهاني... (حمداً على سلامة الأم...) مجرّد عبارات مستهلكة فارغة، متشائمة، تفوح منها روائح جيف الوأد، وقرابين المعابد..!

الأم المجبولة بصنعة التقاليد المتغلغلة في العقل والدم والعواطف.. شعرت بالخزي والانهزام، وبخجلٍ مبتورٍ أبلغ الأب نتيجة نضاله في ليال طوال يقذف جراثيمه الذكرية في معملٍ خيّب أماله لتفوز الجرثومة الأنثى باقتحام المبيض...؟

.. طبيعة الأمومة التي لا تقهر، تجاوزت كل المفاهيم والعادات، وألقمت الطفلة حلمة الحياة... عندما أحسّت بنور الشمس، وميّزت لون الفراشات، وشعرت بالدفء والفرح، نُهِرَتْ بأمر من ذكر العائلة، وطُردت إلى خباء النساء، وسُمِحَ لصبيٍ بعمرها يمرح في الحديقة بحريّة وعبثٍ...؟!

شرخ تناول الروح قبل الجسد، وازداد اتساعاً مع إرهاصات القمع المستمرة، والاستجابة إلى طلبات الذكر، وحتّى وإن كانت فوق استطاعة الأسرة، ورفض طلبات الأنثى بشكلٍ باتٍ وبصرامة بلهاء، كلّ العائلة منشدّة إلى الذكر، إذا فرح فرحوا واستبشروا، وإذا تجهمت خلقته وعبس، خيّم الحزن على الجميع وتشاءموا...

نقصٌ روحيٌ عشّشَ في خلاياها وهي تتنفس في مسلسل ذكوري متغطرس..؟

في المدرسة التي دخلتها بحكم العادة، تفوقت على الجميع... حتّى الذكور، وبتصميمها على أن تكون المتقدمة دائماً، استعادت بعض روحها مع حذر شديد، فعالم الفحولة يبقى هو أس لقضية.. لذلك أحكمت حول نفسها شرنقة من الحيطة والحذر اتجاه الجنس الآخر الذي انعكس على تصرفاتها

2-الطفرة

.. كما انهدمت سدودٌ عظام وأسوار جبّارة، كما تهاوت عروش بلغت الشمس، وجدت نفسها أسيرة انجراف خارق، حكم القدر هو أم مسلمات الطبيعة؟.. لا تدري ما الذي قلب كلّ مفاهيمها ذلك اليوم، شيء كالسحر أو يفوق السحر، كالمطر المنهمر في جوّ ربيعي دافئ، كندف الثلج المتهادية في صمت الشتاء، دوهمت في ركنها القصي من ندوة الجامعة...؟ شيء تسلل كأصابع الأم الحانية وهي تجوس برفق وعذوبة خلال شعر رأس طفلها، وبدون مقدّمة أو إنذار.. فوجئت به في صومعتها الّتي سميت باسمها (ركن المعقّدة) وهو يقف أمام طاولتها يحمل فنجاني قهوة، محيياً بتواضع ووئام وابتسامته العذبة تسبق نظراته المؤدبة، وقدّم نفسه فوراً..

-اسمي سعيد، وسعيد حقاً إذا سمحت لي بالجلوس، وجلس قبل أن تردّ وتابع.

-أحمل فنجان قهوة لصاحب النصيب، وأرجو ألاّ تخجليني..؟

.. كل المستحيلات تهاوت دفعة واحدة، وانهار الحصن المنيع من حولها، وكل تعقيدات الماضي تفككت وتلاشت وهي تتناول الفنجان بأطراف أصابعها المرتعشة.. أكثر الطلاب فوجئوا بالمشهد غير المألوف، لأنّها لا تجالس أحداً، وترفض بإصرار أيّة ضيافةٍ، وانقسموا حول هذه الظاهرة المباغتة، إلى فريق يبشر بالفأل الحسن، وآخر ينذر بالشؤم.

3-ما بعد الطفرة:

سعيد متحدثٌ لبقٌ، وهي مستمعة جيدة، هو هاجم التقاليد والعادات البالية، ودعا الشباب إلى التمرّد على المفردات الرجعية والمتخلفة، والتمسك بمعطيات القرن ما بعد العشرين، والمرأة نصف المجتمع شئنا أم أبينا، وهي أخت الرجال، وإنّ الله حبّب المرأة أول ما حبّب، ويجب أن تعطى كامل حقوقها، ومن حقها أن تتبوأ أرفع المناصب، وعلى الرجال إجهاض ذهنية الأنا، والتكيّف مع الواقع ومعطيات القرن الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية، لأن المرأة في العصر الراهن تمارس الفعالية ذاتها، وتسهم في نفقات الأسرة، إذ لم يعد فرق ما بين الرجل والمرأة إلاّ في الولادة، والعلماء يبشّرون بإمكان حمل الرجال مستقبلاً والولادة...!

سعيد يقول إذا اجتمع الرجل والمرأة، فثالثهما العقل والثقافة التي تولّدُ الثقة بالنفس، وليس إبليس ، إنّ الشبق والشهوة الحيوانية وليدة الكبت والحرمان، والفهم الخاطئ للجنس وقاموس المحظورات ومصطلح العورات التي وصلت إلى حدّ أنّ صوت المرأة عورة..! وأن الجنس خارج العلاقة الزوجية إثم يخالف غاية الجنس ويجب محاربتها..!!

4-قناعات عصرية:

... وبتعدد اللقاءات حتّى الانفراد والخلوة معاً، لم يكن هناك إبليس أو شيطان، حتّى لم يمسك بيدها، إذ تسهم في انهيار بقايا الحصن المنيع الذي بنته حولها من سنين طوال، قال لها إنه لا يفكر حالياً في الزواج إلاّ بعد الانتهاء من دراسته، وتحسين وضعه المادي، المال أولاً ثمّ البنون ولا للإنجاب العشوائي، إنّ أخطر ما تتعرض له الدول الناميةُ ويزيدها فقراً وتخلفاً هو ذلك التزايد الهائل والمخيف واللامسؤول في عدد السكان.. لم يعد إكثار النسل وكثرةُ الرجال عزاً وقوةً للوطن، إنّ ما يزيد في تقدّم أيّ مجتمع، هو العلم والثقافةُ والعقلُ النيّر المفكرُ، إنّ ضغطه زرٍ تعوض عن آلاف الرجال بسيوفهم وبنادقهم ورشاشاتهم، لقد جاء زمن العلم وولّى زمن (الزلم).. الدولُ المتقدمة تبحث الآن في الفضاءات لخير الإنسان، ونحن يبارك بعضنا البعض بالولد العاشر الذي رزقه معه.. وهل بالخبز وحده يحيا الإنسان..؟ أمّا أن نكدّس الأولاد ونرمي بهم إلى الشارع ورزقهم في السماء، كيف سنبني وطناً على التواكل؟! .. هي تحدّث زميلاتها عمّا يقوله سعيد، يندهشن ولا يصدقن، ويهنئنها بهذا الفوز الذي فكّ عقدتها وأعاد إليها نضارة روحها، شيء ما كان يوجسها ويربكها.. سعيد لم يتحدث عنه...؟!

4-التوجّس:

.. هي برحلتها معه تجتاز فضاءات عبر نجوم عاشقة وكواكب اكتوت بالهيام، وأخرى همدت فيها حتّى البراكين، السؤال الّذي يشغلها، ماذا تمثل هي بالنسبة إليه...؟

سعيدٌ في هذا المساء تألّق واختال كالطاووس، متناولاً مواضيع في الاقتصاد والعلم والثقافة... قال عن العولمة إنّها السيطرة الاقتصادية العالمية القادمة إلينا قسراً، إمّا أن ندخلها فرساناً أو مشاة متسكعين، وكيف لنا ذلك، ونصف الشعب العربي يضع على رأسه شماخ (بروجيه) صنع لندن، ويتزيّا بما تبتكره دور الأزياء الفرنسية، ومنتعلاً الأحذية الإيطالية، ويمضغ اللبان المستورد بأسماء عربية..!

.. والعلمانية حضارة، والديمقراطية ثمرة هذه الحضارة، كيف نتحضّر والأميّة تتفاقم مع نمو سكاني مرعب وغير عقلاني، وشارعنا يتميز بالعاطفة الفجّة وتقبّل إشاعات وصنعها وتضخيمها، والهبوط المريع في الذوق العام وانتقاء الكلمة...؟

.. ثمّ حدّثها عن الثقافة، وخاض في البنيوية والحداثة وما بعد الحداثة والتفكيكية والتنقيب عن المعرفة، وهنا تجرأت وألغت دورها كمستمعةٍ وسألته منقّبةً عن نواياه إن كانت تحمل شروط فتاة أحلامه..؟

5-الركن

.. في اليوم التالي كانت غير المعقدة تجالسُ شاباً غير سعيد وفي غير الركن المعهود..!!

❒❒❒

القرارُ المُستحم

قصة: صادق الحموي

لفّت رأسها بالمنشفة، بعد أن استمرت ثلاث ساعات وهي تستحم.

ثلاث ساعات، استردت تاريخها وتفاصيل حياتها، غسلت رأسها بصابون الغار، استخدمت لشعرها أفضل أنواع "الشامبو" فركت بشرتها بليفةٍ مصنوعة من خيوط القطن الناعمة. كان عليها أن تغسل كل شوائب جسدها وعمرها، وأن تستخدم كل ما تملكه لتتخذ قرارها الصائب.

مرآة الحمام كانت مطلية بالبخار، جمعت البخار بشلحتها السوداء التي خلعتها، استردت المرآة وظيفتها، فعكست وجه امرأة، ألهبها القلق والخوف، وأدمتها الحيرة، وهي تواجه أخطر قرار تحتاج لاختياره.

تأملت وجهها المنتشر كالقمح، توقفت عند ملامح أجزائه. كيف تخسر امرأة لها مثل هذا الوجه..؟.. أية هزيمة لا يستحقها هذا الوجه؟!... الجبين ينطق مؤكداً تفوقه وتتويجه على جبين النهار.

هبطت ببصرها قليلاً، تجمدت عيناها بعينيها. دخلت إلى الواحات والأدغال، وعمق الوديان، وصعدت إلى ذرا الجبال، وتداخلت مع شلاّلين للمطر الغزير، عينان، ينبوعان للأفق، نافذتان للكون، فرح الأرض وحزن السماء التقيا فيهما، جميلتان كنجمتين تشعّان في ليل فاحم.

كان يحبهما كثيراً: "ما أجمل عينيكِ يا ثراء"..

ثراء تتشبث بالتوكيد: "حقاً".. يجيب بأناة وثقة: "انظري ما فعلتا بي لتتأكدي".

لم يكن صلاح كاذباً... فمنذ عرفها، اكتشف بعينيها سحر الأرض وامتداد السماءِ، كان نحاتاً ينحت الوجوه والأجساد والتشكيلات الإنسانية بكل أوضاعها، عشر سنوات من عمره استمرت تجربة زواجه، أثمرت له طفلتان، جسد حبه لهما بمنحوت متميز ينبض بعاطفة الأبوة. زوجته فقط، لوّثت روحه بالقلق، وربطت معصم قلبه بسلسلة من العذابات. نحت قلقه وحفره في انكسارات الوجوه، ورعشات الأصابع، وارتجاف الشفاه، عرفته ثراء متوحّداً مع الحزن، نفض عن روحه عذابَ عقد من الزمن، وخرجَ وحيداً، القاضي وافقه على قراره بالطلاق من زوجته. طفلتاه البريئتان حملتهما الأم

معها... غادرت البيت بعد أن نظفته تماماً من الأثاث، مؤكدة له انتصارها عليه.

تخرج ثراء من عمق عينيها، تعرف أنهما جعلتا صلاح يحسُّ بالفوز على كل رجال الأرض، وعلى جميع نساء العالم:

"أخيراً، وقفت على شاطئ عينيكِ يا ثراء،وأدركت أني بلغت ما أتمنى ورفع لي الزمن يدي معلناً انتصاري على كل أجزائي". أعادت مسح الأبخرة المتصاعدة من جسدها المتألق والملتصقة بالمرآة، استرد الوجه بريقه، مررَّت عينيها على وجنتيها المحمرتين كوردتين جوريتين، وعلى أنفها الدقيق المتوج فوق شفتين، كشطرين لفستقةٍ زهرية طرية.

كم تأملني صلاح...: "مدهشةٌ وجْنتاكِ يا ثراء، أعشق هذا الوجه المتوقد فيهما، وأحسد هذا الأنف . المرسوم بعبقرية الرب . على مجاورته لهما". عطّرت شفتيها بلسانها، وتذكرت ما قاله لها، لمّعت الشفتين المتلامستين بدفء وحنو.

جمع لي كل مطر الكون وأحبني، كيف لا أحبه، وهو الذي اشترى توت الأرض من أجلي، وزرع المدى بالسنابل، واخترع فصَلاً أضافه لفصول العام، فكان فصل الانعتاق من كل الحزن المتراكم بداخلي.

منذ طفولتي وأنا مقهورة، زوجة أبي وإخوتي من أبي، ما تركوا لي من مساحات مايملكون غير العزاء والإهمال.... رغبتي بمتابعة تعليمي حاصرتها النوادي الليلية، والرحلات المشبوهة، لكن إصراري على احترام الكلمات المقدسة، أفلت من بين أيديهم، كل القيود والحصارات.

صنعت نفسي من أجل أن تأتي حبيبي.

تتأمل ثراء كامل جسدها المشتعل بالرغبات المسكونة في صور المعذبين المحرومين، تتبادل ونهداها المكوران . كحبتي تفاح ناضجتين . تتبادل الحوار المشوق المليء بالتوتر والرغبة في النوم على صدر الربيع.

ينبئها العطر المنتشر على أجزاء جسمها، بأن الرجل جاء في غير موعده: لماذا أتيت الآن يا صلاح؟!... الأمر الأكثر إيلاماً أنها عادت..

زوجته، مطلَّقته رجعت بعد انصهار القلبين والتحام الروحين والجسدين بعد أن نطق كل جسد يحبه للجسد الآخر، وأباحت كل نفسها لروح الآخر.

زوجتك، إذن رجعت يا صلاح، وهي تحمل بين يديها طفلتيك الغاليتين، تريد منك أن تصفح عن ماضيها، وتسألني يا حبيبي ماذا تصنع، بم تريدني أن أجيب.

سكبت طاسة ماء ساخنة على رأسها، اهتزت بشرتها من حرارة الماء... لابد من اتخاذ القرار... الأمر يحتاج إلى مزيد من التأمل، إلى مزيد من الإبحار في عمق هذا الجسد، وفي روح هذه الروح... كم مرة قبّلتني يا حبيبي، في كل مرة كنت تمزج شفتي الحارتين بشفاهك المتعطشه المتحرقة

لينهل لسانك رحيق فمي الذي يخبئ لك الكلمات والآهات.

حبيبي صلاح... أخبرني هل استقبلتها جيداً؟!...

عندما قرر القاضي طلاقها منك، أتذكر ما قالته حينها، أنت قلت لي إنها صرخت بوجهك فرحة مبتهجة وأعلنت انتصارها عليك.

أصدقني القول يا حبيبي... هل ساومتك على الهزيمة أم على الفوز؟!..

زوجتك عادت إليك، فحذار يا صلاح أن تشم رائحة جسدي على مسابل سريرك وأغلفة وساداتك.

انتبه يا صلاح، فربما تذوقت في فنجان قهوتي طعم الوفاء والبكاء، اغسل كل الأشياء التي تعاملنا بها، وضع في غرفة مكتبك ونومك وشرفة بيتك زجاجة طارد الروائح. امسح بوفائك بصماتي عن رأسك وخدودك وبين أصابعك، واغْسل جدران بيتك من ظلّي.

سئم أبي من غزارة دموعي، زوجته صورتني له شيطانة ماكرة مخادعة. طردتني اللئيمة،... عيناه الحزينتان تؤكدان لي ضعفه وقلة حيلته... همس بأذني: "اذهبي إلى بيت خالتك، سترعاك مثل أمك المرحومة".. خفض صوته كثيراً وقال في أذني: "صدقيني يا ابنتي لا أستطيع أن أفعل شيئاً... أنا ضعيف... ضعيف..."..

علمت من خالتي فيما بعد أنها لما غادرت بيت أبي مطرودة منه، غسلت كل شيء، وبدلت كل "ديكورات" البيت، وجمعت أشيائي الخاصة ورمتها في حاوية القمامة.

هل ستفعل ذلك يا صلاح، هل ستجمع كل دموعي وآهاتي وكتاباتي وقبلاتي، هل ستجمع عطر جسدي، ولون عيوني، ورحيق ثغري، وزغب ظهري... لتلقي بها في إحدى حاويات القمامة..!!

امتدت يد ثراء للمرة الأولى لكيس الحمام، لم يسبق لها أن وضعته على جسدها الغض، أخذت تفرك صدرها بقوة، ترامت قشور البشرة الناعمة الحركة النزقة وثَّرت صدرها، صبغت نهديها باللون الزهري الغامق، استمرت في الفرك بطنها ووركيها... سكبت الماء... انساب على وجهها وكتفيها وصدرها، اتجهت المياه تغسل كل شيء... سالت ملوّنة على بلاط الحمام... تسارعت هاربة... مستفزة من الحركات المسرحية.

أتذكر يا صلاح عندما جاء أبي يطلب مني الموافقة على الزواج من ابن صديقه كان شاباً وسيماً ناجحاً، متفوقاً في حياته العملية... أراد أبي رغم ضعفه أمام زوجته، وسكوته على طردي، أراد الاطمئنان على مستقبلي.

أي رجل يمكن أن يشم رائحة جسدي بعدك، عينا الرجل الذي استقبلته خالتي بالترحاب، كانت تنهش لحمي، وتقتلع عني ملابسي... بلوزتي الموزية وتنّورتي الزيتية.. أحسست بغريزة الأنثى إنه يضم صدري بكلتا يديه وإنه يداعب بيده شعري الغزير المسترسل...

قلت لك يا صلاح، إنه في ذلك اليوم طأطأ رأسه موافقاً على أي شرط مقابل أن أتزوجه، وأسافر معه إلى فرنسا، لنعيش هناك حياة لا ينقصها شيء...

لم يصدق أبي، وعقدت الدهشة لسان خالتي.. في ذلك اليوم قلت لأبي ولخالتي بكل إصرار: "لست موافقة"... وقلت لنفسي: أي شفتين ستتمازجان في عمق فمي لا طعم لهما، لا قيمة لهما، فمذاق شفتيك عوضني عن شفاه رجال الأرض جميعهم.

وجودي الذي صنعته بالصبر والألم والتفاؤل، لن أفرط فيه، لأنك يا صلاح كنت أنت وجودي وكوني.

أتذكر يا صلاح، كيف ركضت بعد خروج أبي يائساً إلى صدرك، لأرضع من لبن كلماتك، وأرتوي بدفء يديك وأحتمي خلف ظهرك. كنت في ذلك اليوم ناقماً على مطلَّقتِكَ، لاعناً كل لحظة عشتها معها. كنت تعصرني بين ذراعيك، وأنا أبكي... فرحة برعشة قلبك، مستسلمة بعقلي ونفسي وجسدي لأظافر رجليك ويديك، لظلك، لأنفك المفلطح الغليظ الذي أحبه...

ملأت ثراء الجرن بالماء البارد... لابأس أن أوتِّر بشرتي، سكبت ثلاث طاسات... ارتعش الجسد المخملّي المزغب، نهض ناهدان متوَّج كل واحد بحبة توت، كنت تعشق التوت يا صلاح، كم مضغت شفتاك توت صدري، اختلطت دموع ثراء مع برودة الماء، أرخت رأسها، بكت، أجهشت، تساقطت دموعها كالمطر، لم تنتحب كما انتحبت اليوم، جدران الحمّام ضاقت، اقتربت من صدرها، حدث ذلك عندما ماتت أمها... في ذلك اليوم فقط بكت كما تبكي الغيوم السوداء.

استردت هدوءها عندما عادت للتأمل..

مساء هذا اليوم ستلامس يده اليمنى جرس بيتي، ينتظر مني قراراً سيقول لي للمرة الأخيرة ماذا أفعل؟...

أحضرهما معك يا صلاح، ربما أنت فعلت ذلك، ولكنك لن تؤثر على قراري، لن تثيرني الشفقة عليهما... صدقني يا صلاح... أن حبي لك لا يشملك فحسب... فأنا أعشق كل نفحة من أنفاسك، فكيف لا أعشق نفحات دمك وروحك.. أنا أعرف عينيك جيداً، أقرؤهما كما يقرأُ الشاعر قصيدته، ستسمح لي أن أغوص بعينيك لأكشف عن قراري فيهما، فما تعودت أن أكون رخيصة، ابحث بين تماثيلك، ستجد تمثالاً نحتَّه لي وتوجَّته بعزة النفس وسميته الكرامة، فلا تظن أنني سأرتمي بين رجليك وأتوسل إليك أن تبقيني لديك، وتطرد مطلقتك، سأكون كما تعرفني سيدة في الجمال والأنوثة والقرار... وقفتْ تحت "الدوش" وحلّت الصنبور كله...

وتساقط الماء كالشلال، يغسل كل شيء في جسدها وروحها، وتنتعش وتتمايل تحت الدوش كعصفورٍ متيقّظ في صباح مشرق، يراقص النسمات العليلة الملتفةِ بجنودِ حب.

أنهت تجفيف شعرها وتركته يتوقد بكبرياء حول وجهها ويتهادى على كتفيها وظهرها، استرخت

قليلاً، واكتفت بارتداء تنورة فراك قديمة وبلوزة بيضاء ناصعة يزينها دانتيل أزرق بلون التنورة.

هي الآن قد تهيأت تماماً لاتخاذ القرار، ولكنه القرار الذي تشحنه ضربات قلب صلاح، ولون عينيه وحرارة أصابعه.

صوت الجرس كان بارداً، برودته ذكرتها بطاسات الماء البارد الذي سكبته على جسمها.

اجتاز صلاح الباب... وجها لوجه التقيا... متوحدة مع الحزن وجدها. منسجمة مع نفسها المغتسلة بصابون الغار النقي، أصابعه ملوثة بالقلق... الدم متجمد في باطن كفه، من سلب حرارة يديك يا صلاح؟.... لم يجب. اختار أن يصمت...!!

كأنك اخترت..

ليسمعني أحد تماثيلك الخرساء. قالت ذلك بهدوء مشوب بخوف أبدي وإصرار صارخ:

. اخترتك يا صلاح، قررت الاحتفاظ بالسماء التي أحيط بها بهاتين الذراعين. لن أسمح لنجمة واحدة بالانفلات من سمائي.

وما يبقى في الأرض غير محبتي، هل سمعت قراري، هذا خياري يا حبيبي.

. نطق تمثال صلاح أخيراً:

أنا لست أنا... أنا

عرفت ثراء ذلك، مسطحة عيناك الآن..

وقراري لا أعلنه في وجهك أنت...بل في قلبه هو. هو الذي لم يأتِ.

علمت ثراء فيمابعد أن صلاح افتتح معرضه الأول، وعرض فيه كل منحوتاته وتماثيله. لكنه في نهاية العرض، جمع كل أعماله وكسَّرها وشوَّه ملامحها، وقرر أن يبدأ من جديد...



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

قراءات... قراءات... قراءات

البنية المكانية
والأسلوب

رواية "الجوزاء" هي الجزء الثالث من رواية "الطريق إلى الشمس". والمعروف أن الجوزاء برج في السماء، أما في الرواية فهي تعني الارتفاع والتحرر والحصول على الاستقلال، وقد ورد اسم "الجوزاء" في أماكن ثلاثة، كلها تعني الشموخ والرفعة:

ـ"أمام الرابطة كانت مئات النساء تجمعن.. وكان الصخب عالياً، حتى بدا لشمس أنه يصل أذن الجوزاء.." . صفحة 39.

"لا تقل ذلك يا حبيبي!! شمسك لا تزال في الجوزاء". . صفحة335.

ـ"للتو يشعر أنه نسر... جناحاه قويان وهو يطير... يحلق عالياً في السماء، بل يخيل إليه أنه يكاد يلامس الشمس، يكاد يبلغ الجوزاء". . صفحة338.

لقد مثلت رواية "الطريق إلى الشمس" بأجزائها الثلاثة حياة بطلها عزيز، وكذلك الفترة التي عاشتها الأمة العربية منذ أواخر الحكم العثماني وخلال فترة الانتداب والثورات السورية والمقاومة المستمرة حتى الحصول على الاستقلال.

في الجزء الأول . تشريقة آل المر . مثّلت صِبا عزيز وشبابه، ومقارعته للاحتلال العثماني من خلال مقاومته لأبي شعيب، مما دفع بأهله وبعض أهالي البلدة إلى الهرب شرقاً للنجاة بأنفسهم من عقاب أبي شعيب ممثل العثمانيين..

في الجزء الثاني . شرق وغرب . بداية الاستعمار الفرنسي، وبداية التململ والثورات السورية التي جرت في أنحاء القطر كافة لتنتهي بثورة حماة، وقد مثَّل هذا الجزء مرحلة الشباب بكل مافي هذه الكلمة من معنى.

في الجزء الثالث . الجوزاء . صار عزيز أباً، ولديه طموح أن يعيش بأمان ويحقق لأسرته حياة كريمة، وقد مثلت هذه المرحلة الكهولة، وإن كانت عند عزيز وشمس تمثل تفتح الشباب ونضجه وتعقله واستمرار حيويته.

في هذه المرحلة تعامل بالتجارة مع حوران، ينقل حبوبها عبر قوافل إلى دمشق.

وهذا لم يمنع ارتباطه بالحركة الوطنية والكفاح من خلال وجوده في دمشق وتعرفه على شخصيات هامة في تاريخ سورية مثل عبد الرحمن الشهبندر والأستاذ القادم من لواء اسكندرون السليب، وقيامه ببعض العمليات العسكرية الشجاعة بالتعاون مع البطحيش... ولقاء شمس مع مثقفات ومناضلات معروفات في الحياة الأدبية والاجتماعية والسياسية لدمشق أمثال عايدة بيهم، ماري عجمي ونازك العابد...

وكما كان الكابيتان جيرار ممثلاً لفرنسا من خلال أعماله وتصرفاته وعلاقاته بكل من عزيز وشمس، فإن القومندان رينو كان الوجه الذي مثل العلاقة التي بدأت يوم جاؤوه بعدد من المعتقلات من بينهن شموس، التي أثارت في خياله تلك المرأة التي حدثه عنها الكابيتان جيرار... فما بين ملاحقة الوهم والشكوك في محاولة لفك رموز مقتل جيرار وكشف العلاقة الواهية مابين شموس الساكنة في الميدان، وبين شموس الساكنة في حماة. استطاع بصبر وأناة ومثابرة أن يربط بين عدد من الحوادث ويكشف شيئاً فشيئاً بطريقة ذكية وخبيثة عن شخصيتي شمس وعزيز، وعندما باتت الخيوط بيده، وليس بينه وبين اعتقال شمس إلا مسافة بسيطة وبرهة زمنية سيقررها. اندلعت الحرب العالمية الثانية، وسقطت باريس، واستولت حكومة فيشي على السلطة في فرنسا وفي عدد من مستعمراتها، ولحسن حظ شمس يقتادون رينو الذي صار الكابيتان رينو إلى بيروت مقيداً، ومنها يختار العودة إلى باريس، يترك الجيش وكل مايمت له بصلة، يتابع عمله في معامل رينو للسيارات.

إن الاطلاع على رواية "الجوزاء" يغني معارفنا التاريخية والفلسفية وعادات أهل المدينة وتقاليدها وتراثها الشعبي... فبقدر مافي الرواية من أحداث ولغة جميلة مطواعة شفافة، فيها الماضي، النضال الذي لا ينفصل عن الحاضر، إذ أن الحاضر هو تتويج له. والرواية بحاجة إلى دراسة لجوانبها كافة، إلا أنني سأقتصر دراستي هذه على المكان وإطلالة بسيطة على الناحية الفنية.

الفضاء المكاني:

لا رواية خارج المكان، وكل مكان يحمل خصوصيته التي يفرضها على الشخصيات والأحداث، كما أن الانتقال يعطي تحولات اجتماعية واقتصادية معينة، وبما أن الأمكنة معاشة من الكاتب فإنها تكشف عن أزمنتها، إذ استطاع استنطاقها... في رواية "الطريق إلى الشمس" احتفاء بالمكان بشكل خاص، إذ ارتبط بتنقلات عزيز من الريحانة إلى أم العيون والاشتراك بالثورة العربية الكبرى واستقراره في حماة، ثم انتقاله في الجزء الثالث إلى مدينة دمشق. حتى إن العديد من الأمكنة يتم التعرف عليها، وتتكشف لنا لقاء التنقل الذي فرضته الأوضاع التي عاشتها الأمة العربية أواخر الحكم العثماني وخلال الانتداب، فقد مثلت الرواية بأجزائها الثلاثة حياة بطلها عزيز، ومرحلة هامة من تاريخ سورية.

يلعب المكان دوراً هاماً في التنشئة والتربية والعادات والتقاليد، ولهذا فالمكان يصنع إلى حد ما الشخصيات والأحداث، فمع انتقال عزيز، وشمس إلى مدينة دمشق تنتقل معظم أحداث الرواية إليها. تفرض عليه المدينة أن يتابع عمله بالتجارة، التي بدأ إرهاصاتها في مدينة حماة يوم عمل مع بعض التجار أمثال حسني بن الحاج صبحي الدباغ، وخالد آغا، ليكتشف عالمها غير النقي...

لكنه في دمشق يعمل مع اليوزباشي صبري، فتبدو التجارة عملاً وطنياً رائعاً يسهم في حل المعضلات

الاقتصادية، وصدق المعاملة مع الفلاحين وتجنب استغلالهم.

الفضاء المكاني واسع يصل حتى فرنسا، إلا أن الأجواء والأمكنة التي حفلت الرواية بها هي (سورية) بحدودها الحالية مع بعض الاستثناءات عند الحديث عن فلسطين، وعلى هذا يمكنني أن أقسم الفضاء الروائي إلى ثلاثة أقسام:

1 . المكان الرئيسي للرواية.

2 . المكان المساعد أو المكان الرئيسي الثاني للرواية.

3 . الأمكنة المكملة للفضاء المكاني.

وسآخذ عن كل مكان مثلاً، محاولاً إحاطته بالدراسة:

1 . دمشق . المكان الرئيسي للرواية.

إن انتقال عزيز وشمس إلى دمشق فرض عليهما التكيف مع أجوائها، إذ للمكان تأثير على النواحي الاجتماعية، وعلى مناحي الحياة، فإذا كانت الحياة مفتوحة للفتيان من الجنسين في البادية والريف، إذ تخرج الفتيات بلا حجاب ويلتقين بالشباب فيفرحون ويحزنون معاً، الاختلاط مسألة طبيعية فرضتها الحياة الرعوية والزراعية ومعرفة الناس بعضهم بعضاً، فهما على سبيل المثال في الدبكة من الجنسين، يمسكون يداً بيد وكتفاً بكتف، لكن في دمشق وفي حي الميدان الذي سكن فيه عزيز، لا يحصل هذا، لا يلتقي الفتيان بالفتيات لا خارج البيت ولا داخله، الحجاب ضرب عليهن، الأبواب مقفلة في وجوههن، لهن مكان خاص في البيت اسمه الحرملك، حيث لا يلتقي الضيف ولا الزائر بهن.

ماذا تصرّفت شمس ابنة البادية. لقد تقيدت إلى حد كبير بتقاليد الحي، لبست لباسه، وتحجبت كنسوته عندما تخرج من البيت، وهي لا تجالس الرجال الذين يأتون. أما عندما تذهب إلى الشعلان، إلى بيت الأمير نورس، الذي يعتبر محطة للبدو في وسط المدينة، فإنها تتصرف دون تكلف على طبيعتها، لأنها تعلم أنها في مضافة تحتم عليها أن تتصرف وكأنها في البادية، تمارس عاداتها وتقاليدها وتجالس الرجال.

فكما غيرت شمس لباسها البدوي، وبعض عاداتها وتقاليدها، غير عزيز لباسه إذ صار كتجار دمشق يلبس المعطف والطربوش. وقد فرض عليها المكان الجديد أن تعيش في دائرة ضيقة من العلاقات قبل أن تلتقي مع شخصيات دمشقية هامة. وهاهي تشارك في المظاهرة النسائية التي انطلقت من باب الجابية، مروراً بسوق مدحت باشا إلى سوق الحميدية...

"كانت المظاهرة تسير، بتناسق وانتظام... الأيدي تلوح عالياً، والأصوات تلعلع... هن النسوة الخجولات الحبيبات يطلقن لأصواتهن العنان فتردد جدران مدحت باشا وسقف الحميدية الأصداء، أصواتاً أنثوية لم تسمع مثيلاً لها من قبل". صفحة39.

ويلاحظ ورود عدد من الأمكنة الدمشقية في الرواية، وقد أخذت حقها أحياناً في الوصف والتعليل كما في منطقة القدم التي تعتبر البوابة الجنوبية للمدينة والتي أخذت اسمها من قدوم الرسول إليها.

"حيث تقول الحكاية: إن محمد بن عبد الله وهو ما يزال شاباً يحمل تجارة خديجة إلى بلاد الشام، أناخ جمله ثم أرسل بتجارته إلى المدينة، دون أن يذهب بنفسه"، لاحظ صفحة 63.

ولا يخفى أن للمكان تأثيراً على حياة الفتاة ودراستها، ففي دمشق في تلك الفترة، الفتاة تقعد في البيت لا تغادره، وإن غادرته محجبة مع أمها، وإن درست فلكي تفك الخط والكتابة، يلاحظ أن سؤال أم روضة الاستنكاري لجارتها شمس يلخص الموقف من الفتاة ومن الحريم بشكل عام.

. "البنت للبيت ولشغل البيت، فلّماذا المدارس والتعب؟"...

وهذا ما جعل عزيز وشمس يفكران كثيراً قبل أن يقررا ويخاطرا في مسألة إكمال ابنتهما دراستها في دار المعلمين لتتخرج معلمة، إذ هما في هذا المجال تجاوزا عصرهما وتقاليده وإرث المكان.

تحفل الرواية في الوصف، وصف دمشق، والأزقة والبيوت، ومن هذه الأوصاف وصف البيت الدمشقي وجلسة الصباح جانب حوض الماء من الصفحة 36:

"الدار كلها كانت تحبها كثيراً، أشجار النارنج، أحواض الأزهار والورود، بركة الماء التي تتلألأ تحت أشعة الشمس، وتتلامع على ضياء القمر، زجاجها المعشق، عليتها، شرفتها، . المشرفة . كما كانوا يسمونها... تحفة رائعة كانت تلك الدار، تجد فيها شمس كل ما تحب وتشتهي..".

ومع ذلك تظل الغربة بين الفينة والأخرى على شمس، تحس بغربة المكان، بمحاصرته لآفاقها الرحبة، لخيالها، وزاد في ذلك محاصرة القومندان رينو وبحثه عن حقيقة مقتل الكابيتان جيرار، صارحت عزيز بنيتها الهجرة إلى الريف. في المدينة المسارات محددة، أزقة، جدران تنتصب.. أي باختصار:

. "الله أبدع الطبيعة... وصنع المدينة الإنسان، وشتان بين ما يبدع الله وما يصنع الإنسان!"...

2 . المكان المساعد، أو المكان الرئيسي الثاني للرواية، حوران:

المقصود هنا (حوران)، وهي تكاد تكون المكان الرئيسي أيضاً، فقد ظل عزيز على تماس بها، ينقل المحصول كل صيف إلى دمشق. ومن خلال تماسه مع الريف، مع حوران، تتوسع دائرة معارفه وأعماله، إذ تم التركيز على التجارة وعلى بعض الشخصيات التي تلعب دوراً مهماً في حياة عزيز، كالبطحيش المناضل الذي خطط وخاض عدداً من العمليات، واحتمى دائماً في الأمكنة الشعبية، أو ذات الصفة التاريخية الأثرية، التي تعطي للمكان بعداً زمنياً، وقدخاض مع عزيز عدداً من العمليات الناجحة. ومن الشخصيات الهامة عواد الشاب الذي يعمل في الصيف ويدرس باقي العام، وهو يمثل طموح الشباب وظفر بالزواج من بدور ابنة عزيز وشمس.

وقد وردت أماكن عدة من حوران بشكل عرضي أو بأوصاف دقيقة، كما في الأماكن التالية، خربة غزالة، الشيخ مسكين، الطيبة، أم المياذن، نوى، داعل، وادي اليرموك، درعا، اليادودة، والكرك الملاصقة لمدينة درعا والتي قال في وصفها:

ـ "الكرك، حي متشابك البيوت، ضيق الأزقة، متصل الأسطح، حتى ليشكل كتلة واحدة في وجهك، يذكرك بقلعة الكرك ذاتها، تلك التي باتت تتوسط الفيافي قروناً وقروناً مشرفة من عل، شامخة أبية، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها..."صفحة 102.

يلاحظ أن الأمكنة التي كتب عنها حقيقية، ووصفها دقيق، حتى تقاليدها أفراحها وأتراحها، لهذا فإن الخيال لم يلعب دوراً كبيراً، وقد اقتصر دوره على محاولة استعادة الماضي وتشكيله كما كان.

3. الأمكنة المكملة للفضاء الروائي:

ومثالنا هنا باريس عاصمة فرنسا الدولة المنتدبة، التي يدرس فيها الأخضر الطب، وهي كمكان يمثل الغرب... حاول الروائي الإلمام بتفاصيله، وقد استطاع إلى حد ما، وصف باريس وميناء روايان ووصف سقوط باريس والهجرة جنوباً إلى مونبيليه. يلاحظ أن حديث الروائي هو حديث العارف بالأمكنة في باريس وفي فرنسا بشكل عام.

فها هو الأخضر وجاك يجوبان بالسيارة شواطئ الأطلسي شمالي روايان وجنوبها ويقطعان السهول والجبال والهضاب. يعودان إلى البحر ليجدا أرصفة الميناء مزروعة ببائعات الهوى، يشرح كيف يتعرين ويعرضن أجسادهن، يقارن الأخضر مابين الفتاة الفرنسية ممثلة بجانيت وفتاة الشرق ممثلة بروضة:

- " "حواء لغز غامض، لغز لا يستطيع حله إلا الله. جانيت واضحة كعين الشمس، لا ألغاز فيها ولا رموز... تشتهي الرجل، تقول له، أشتهيك، تنظر منه تقول له، أنفر منك، تريد صداقة عابرة تقيمها، تنهي الصداقة تنهيها.. بكل بساطة، بكل وضوح تتصرف جانيت، تتكلم، ملخص ذلك، نحن صديقان، نلتقي حين تقضي الحاجة، ونفترق حين تنعدم" صفحة 206.

باريس كمكان يحترم حرية الآخرين، جانيت تشرح ذلك للأخضر، تخاطبه وتدعوه أن يتصرف بحرية داخل غرفته إذ لا أحد يقوم بانتهاك الحرمة. إن صيانة الحرية مابين اثنين يمارسان الجنس في غرفة ببانيسيون غير مسموح بها في الشرق، بينما في الغرب مسألة طبيعية مصانة.

من خلال سقوط باريس بيد الألمان يصف الكاتب ذلك ذاكراً بعض الأمكنة:

- "بالمناورة والخداع عالجهم، ثم أغمض واحدهم عينيه وفتحهما، فإذا بدبابات غادريان تطأ الشانزليزيه. تحتل ساحة الكونكورد. تفرش ذيولها على برج إيفل نفسه... أصاب الذهول العالم، ثم لم يفق من ذهوله حتى كانت جيوش هتلر قد انداحت سيولاً جارفة، بلغت الأطلسي والمتوسط، فالألب، وغدت فرنسا كلها ملعب كرة للجرمان" صفحة 241.

ولعلنا لا نخرج عن الموضوع إذا وضحنا كيف أثرت البيئة على (اسعيدة بنت مؤنس) التونسية، التي عرفها الأخضر في باريس، راودته نفسه أن يقترن بها كونها عربية، ومن بلد شقيق، وتحمل العادات والتقاليد ذاتها، تتمتع بالصفات العربية وتعرف الحب. فبعد أن تعززت صداقتهما، دعاها إلى المسرح والسينما، وهي دعته إلى بيت أبيها، تمتنت أواصر العلاقة، تعززت صداقتهما، بدأت تتكلم عن الحب والمستقبل المشترك، حتى بات يفكر بأن يخبر أمه لتبارك اختياره.

لكنه حمد الله أنه لم يتورط ويتسرع، إذ رآها بأم عينيه تتأبط ذراع أحدهم وتلتحم مقهقهة.

بعد هذا العرض أؤكد ما للمكان من سلطة وتأثير، الأمكنة المتعددة تحمل خصوصيتها، وقد راعت الرواية ذلك، حتى أن بعض الأمكنة نعرفها من خلال تنقل عزيز، مع علمنا أن أي انتقال يعطي تحولات اجتماعية معينة. ثمة فروق في الاحتفالات، لأن الحيز المكاني يحدد إلى حد ما طريقة الانتقال، عند إقامة احتفالات نجاح الأخضر بالبكالوريا لعلعت الزغاريد في أرجاء الدار. وظلت الدار تعج بالمهنئين، توزع الحلويات والمشروبات والقهوة.... أما لو كان في الريف لأقيم عرس، وذبحت الخراف ولجاؤوا بالطبول والزمور... في المدينة الجدران تسد الآفاق، تتزاحم البيوت، الأزقة تضيق بالناس يكتفي عزيز بجوقة فرح.

في الرواية ذكر لأمكنة عدة في سورية على سبيل المثال الغوطة، السويداء، اللاذقية، حماة... استخدم نسيجاً لغوياً جميلاً في وصف بعض الأمكنة كما في وصف جبل البلعاس الذي شبهه بشيخ أصلع لم يبق الزمن شعرة في رأسه، لكن مع ذلك تبقى قزعات شعر حيث الصخور التي لا يستطيع الإنسان تسلقها والجرود الوعرة التي لا تصلها شاة أو معزاة.

طرحت الرواية مسألة الحرية والاستقلال والخلاص من الأجنبي، وتلاحم النضال في كل من سورية وفلسطين، فقد حظيت القضية الفلسطينية بنصيب وافر للعلاقة التاريخية والجغرافية... ولدور السوريين في القتال بداية بالشيخ عز الدين القسام وحتى البطحيش، أي أن سورية من شمالها وساحلها وجنوبها شاركت في مصارعة الصهاينة والدفاع عن عروبة فلسطين. لكن المؤامرة كانت أكبر من كل تصور. البطحيش يصف رحلة عودته من فلسطين ذاكراً بعض الأمكنة:

" الرحلة مضنية من القرية المطلة على البحر إلى هضاب العدو، من جبال السامرة إلى وادي الأردن.. بحيرة طبريا، عبرها بزورق صياد، اصطاد له سمك المشط، ثم شواه على رمل الشاطئ الشرقي... آه يا لطبرية الرائعة!! يالمياهها الدافئة!! يالسمكها الشهي اللذيذ!!.." صفحة 103.

وكم حفلت الرواية بالحديث عن فلسطين، تحفل بالحديث عن بعض الأماكن المستلبة كلواء اسكندرون... وتصف المتآمر مابين الأتراك والفرنسيين...

الناحية الفنية:

تصنف الرواية ضمن الأدب التسجيلي الوثائقي، وهي كبقية روايات الأديب عبد الكريم ناصيف تقليدية، تسير بالحدث من بدايته إلى نهايته.

إلا أن هذه الرواية بالذات، فيها بعض التجديد على مستوى الأسلوب، فهي تحمل العديد من التداعيات، لتحدثنا عن أحداث حصلت في الجزء الأول أو الثاني محاولة من الكاتب للإلمام بالكثير من التفاصيل. فهو يتحدث عن صراع عزيز مع أبي شعيب الذي كان أحد أسباب انتقاله من بلدته الريحانة إلى أم العيون ويتحدث عن صراعه مع الفرنسيين واشتراكه في ثورة حماة وقتل زوجته للكابيتان جيرار، وفيها دائماً تذكير وعودة إلى بداية حب بطلي الرواية (شمس الفارس الملثم، وعزيز القادم من الريف)، وعقد مقارنات مابين حبهما، وحب أبنائهما وطلبهم للزواج، وكأن شمس تريدأن تقول بأن أبناءها نسخة عنها أو عن أبيهم، وهذا مبعث فخر واعتزاز لها.

ويلاحظ أن تيار الوعي كانت له مهمة الكشف عن التجارب الذاتية وعن الإنسان من الداخل، وإقامة علاقات تتواشج مابين الحاضر والماضي كما في روضة وطفولتها مع الأخضر وأخته بدور. تصل إلىحد تذكر كيف اختبأت في الخزانة، يفتحها الأخضر تهوي بين يديه وهي تحتضنه، تحس بدفء جسده لصق جسدها، بدفء أنفاسه قرب وجهها. تمنت أن يظلا هكذا فلا يفترقان أبداً. كل ذلك عبر منولوغ داخلي يفضي إلى عوالمها النفسية وأحلامها... أمه شمس تعيش مع ماضيها، بينها وبين ذاتها تصف نفسها أوصافاً رقيقة، تسترجع ماضيها وحياتها وتتساءل عن حادثة جيرار، ولماذا لم يعد الرجال يضايقونها؟ هل ذهبت المرأة اللعوب منها أم تغيّر سلوكها مع الرجال، أم أنه المكان الذي له تقاليده المحددة الذي لا يلتقي فيها الجنسان مباشرة.

إن مثل هذه التداعيات والمنولوغات أضفت شيئاً من الرهافة والشفافية على الرواية، فهذا ابنها الأخضر

الذي لم يوافق على خطوبة أية فتاة تستهويه "سوحة" التي تشبه أمه، فلو لم تكن مخطوبة لوافق على خطوبتها، وكأنه يعيد سيرة أسرته. أبوه وقع في حب بدوية وهو يفعل الأمر ذاته، أهو التاريخ أم عقدة أوديب؟! لكونها تشبه أمه، مع أن الفتيات يتمنينه، تقول أمه:

"صحيح... يسقط الطير حيث ينثر الحب، وأي حب أكثر أغراء من الأخضر". صفحة 322.

تتفحص ابنتها فترى أنها وردة عطرة، وأن البرعم قد تفتح صدراً ناهداً وقواماً فارعاً وخصراً أهيف، تنظر إليها فترى صباها وتتذكر ماضيها.

يسجل للروائي أنه أجاد في الوصف وفي الحوار، اختار عباراته وجمله حتى بدأت كلها أريج، في بداية الفصل الثاني لغة شفافة... يلاحظ وجود غزل رفيع ولغة راقية حميمة وحب دائم مع شمس كمافي الصفحة122، وصف للجسد.. من وصف جسد جانيت ومن الصفحة 152 المقطع التالي:

"تخلع قميصها الزهري ذا التشجيرات الخضراء... تحته لم يكن غير حمالة نهدين... الصدر أبيض محمر كبركة من أرجوان، البطن ضامر أخمص، كأنه لم يعرف يوماً الطعام، السرة غمزة ذقن ترسل ألف ايماء... يطرق لحظة لكن عينيه تنشدان إلى الأعلى لحظات... ثم بدا وكأنهما تسمرتا حين انفكت الحمالة عن النهدين وتنفس النهدان الصعداء... حلمتاهما اشرأبتا فجأة إلى البعيد، وثبتا إلى الأعلى مهرتين على مرجة ربيع".

وفي وصف بدور:

"فسلة نخيل صغيرة غضة رقيقة كانت تنمو، شيئاً فشيئاً كانت تنمو... ترسل سعفاتها الواحدة بعد الأخرى خضراء زاهية ضاربة جذورها عميقاً في الأرض، مادة فروعها بعيداً في السماء، بدور ترفرف بجناحيها فرحاً كلما جاء عواد في زيارة، تشعر بخافقها نفسه يتواثب غزالاً في مرج كلما تبادلا النظرات" صفحة 322.

أما في الحوار فنأخذ بعض الأمثلة، كما في الرد على سؤال عن توقف الثورة، نقرأ الإجابة التالية:

."حين ينتهي وقود النار هل تسأل لماذا انطفأت". صفحة 104.

الملاحظ السمو بلغة الحوار، إذ يبتعد عن التقريرية، فتصل في بعض الأحيان إلى الشفافية، كما في حوار الزوجين صفحة 106:

."لا، لاتخافي... سرّنا في بير عميقة لا يمكن أن يصل إليه أحد...

ردت شمس وهي تزفر زفرة حرى وتابعت:

.إنه ثعلب مراوغ لا تدري كيف يحفر الأنفاق للتحرك تحت الأرض هنا، هناك، فلا يراه أحد... عزيز... يجب أن تعرف من حديثه عنا!...

. ما أحسبه إلا لورنس.

. إذن، يجب أن تتأكد من لورنس...

ذهب ليتأكد فجرى الحوار التالي:

. آه!!

صرخ الأمير لصاحبه، ذاك الذي ظل ينتظره أكثر من عشرة أيام!!

. آه، لو سمعتها وهي تغني:

"أهوى...

يامن يقل لي أهوى

أسقيه بإيدي القهوة..".

إذن لحلقت في السماء طرباً ونشوة...

توظيف التراث الشعبي:

ثمة حكايات وأمثال شعبية وأقوال لا حصر لها في الرواية، وهذه إحدى مميزات الكتابة لدى الأديب عبد الكريم ناصيف، إذ يقوم بدمج الشعبي مع الفصيح، قيل له في استقبال الزعيم الوطني عبدالرحمن الشهبندر بعد عودته من منفاه إلى دمشق:

طلـــع البـــدر علينـــا مـــن ثنيـــات الـــوداع

وجـــب الشـــكرعلينا مـــا دعـــا لله داع

"عادت الدفوف تدق والمزامير تعزف، فيما تشكلت من جديد فرقة الفولكلور الشعبي، تلوح بالسيوف فينزاح الناس يميناً وشمالاً، وينفتح الطريق أمام الزعيم وصحبه يسيرون نحو دمشق، أصوات الفرقة تتعالى مغنية:

زينـــــوا المرجـــــة والمرجـــــة لينـــــا

شـــــامنا فرجـــــة وهـــــــي مزينـــــــة"

صفحة 65.

. أورد بعض الأمثلة للدلالة على توظيف التراث:

. يا مؤمنة على الرجال يا مؤمنة على الماء في الغربال، 77.

. ياما تحت السواهي دواهي 78.

. إن أمحلت وراءها آذار، وإن أخصبت وراءها آذار 86.

. مدي لي فراش العنكبوت لأحط رأسي وأموت 98.

. تريدين العنب أم قتل الناطور 113.

. صابون العرب لحاهم 126.

. ابعدا عن الشر وغنيا له 195.

. من له عمر لاتقتله شدة 331.

يلاحظ حضور الفولكلور في المناسبات الدينية وفي الأفراح كما في العراضات والاحتفالات والأعراس، وفي هذه الأعراس الحديث عن العرس الحوراني في اليادودة لاحظ ذلك في الصفحة 210. وفي الاشياء الخرافية والشعبية والإيمان بالحجاب وعلاقة الأمراض وبعض الأعراض بالجني لاحظ ذلك في الصفحة 131. ومن العادات الشعبية كسر شيء ما وراء شخص غير محبوب، وهنا قامت شمس بكسر الجرة حين غادرت جانيت

بيتها صفحة 330. وطريقة المداواة الشعبية، كما حدث في صالات عدة بعد المظاهرات، أخيراً عادة العزاء في الريف كما حصل بعد وفاة علي المر والد عزيز.

*التناص:

يلاحظ أن الكاتب استخدم عبارات هي تناص لأبيات شعر أو لأمثال أو ملخص لحكاية أو جزء من آية أو قول أو حديث شريف، من الأمثلة:

. مدينة التجارة والتجار منذ إيلاف قريش، إيلافهم رحلة الشتاء والصيف 77.

. لا تدرين أن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن 79.

. مراهناً على أنها ستعطي سنابل في كل سنبلة مائة حبة 99.

. وزائرتي كأن بها حياء فليس تزور إلا في الظلام 99.

. فيرسل لها قنابله حجارة من سجيل تجعلها كعصف مأكول101.

. الحرية تؤخذ ولاتعطى 159.

. حتى لا يضعوا بيضهم كله في سلة واحدة؟173.

. أليس هكذا الأبطال؟ لا يخشون في الحق لومة لائم190.

. كاد المعلم أن يكون رسولا 258.

. لبيت تخفق الأرواح فيه، أحب إليَّ من قصر منيف 287.

. خبر يقين لا يأتيه باطل من أمام ولا من خلف 335.

. بعضهم يزرعون والآخرون يحصدون. 337.

. ألهاكم التكاثر حتى زرتم المقابر 205.

الوعي السياسي وعلاقته بالمقاومة.

طرحت الرواية مسألة الخلاص من الانتداب، وقدكان واضحاً دور الاستعمارالفرنسي، والإنكليزي في سلخ لواء اسكندرون، وإقامة مستوطنات يهودية: "الإنكليز ينفذون وعد بلفور بنداً بنداً ومرحلة مرحلة... اليهود يقيمون المستوطنات، اليهود يشترون الأرض، اليهود يوسعون... صار لليهود مؤسساتهم المستقلة وإداراتهم ومنظماتهم العسكرية وأسلحتهم.

تل أبيب صارت مدينة كاملة لليهود... ستبتلع في يوم من الأيام يافا" صفحة 331.

يتضح الوعي السياسي من خلال أفعال وأقوال الوطنيين، ولعلنا عندما نقرأ قولاً يؤكد أن الاستعمار واحد في سورية وفي فلسطين، وأن مناضلاً مثل البطحيش يصرح أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، والاستقلال لا ينال إلا على جسر من التضحيات، ومفاهيمه وتميزه بين المستعمر وبين الشعوب المستعمرة بين الفرنسي، وبين العربي الموجود في الجيش الفرنسي، ولهذا لا يريد قتل السائق قبل التأكد من جنسيته، إذ قد يكون جزائرياً أو مغربياً وصدق ظنه.

إن آراء الزعيم الوطني عبد الرحمن الشهبندر تدل على وعي ومسؤولية كبيرة، وإدراك لطبيعة المرحلة، ها هو يصرح أمام المحكمة الفرنسية:

. "الوطنيون وحدة بغض النظر عن انتماءاتهم المذهبية، مثلما الاستعمار واحد بغض النظر عن اسمه أو جنسيته، لهذا لا رابطة إلا رابطة الوطن، والوطن هو دنيا العرب، ولا مجتمع إلا المجتمع الذي يقوم على هذه الرابطة الوطنية"، صفحة 239.

يؤكد في مكان آخر على أن الضعيف يتناهشه الأقوياء، ولكوننا ضعفاء ممزقين تعطي فرنسا لواء اسكندرون لتركيا وبريطانيا فلسطين لليهود.

البطحيش الشخصية الهامة في الرواية يعرف أن الانتداب البريطاني يقدم فلسطين على طبق من فضة لأبناء يعقوب، بريطانيا وضعت خططاً سرية وحكامها اليهود ينفذون الخطط، اضطهاد اليهود في أوروبا ودفعهم للهجرة إلى فلسطين، في المجال الوطني علينا ألا ننسى دور مكتبة فائق الشرع في درعا في نشر الثقافة وإعارة الكتب...

أخيراً...

الرواية سجل لكفاح استمر حتى حقق الشعب الاستقلال وهي تستحق القراءة والنقد والتفكير بتحويلها إلى مسلسل تلفزيوني...

الطريق إلى الشمس. الجزء الثالث. بعنوان الجوزاء. إصدار اتحاد الكتاب العرب عام 2000. تقع في 338 صفحة من القطع الكبير. مقسمة إلى أرقام من 1 إلى الرقم 14. وهي من تأليف الروائي عبد الكريم ناصيف. وقد صدرت الرواية بأجزائها الثلاثة عن اتحاد الكتاب العرب، صدر الجزءان في السنتين التاليتين:

. 1. تشريقة آل المر عام 1993.

. 2. شرق / غرب عام 1996.

عوض سعود عوض.



قراءات... قراءات... قراءات

شعريّة الأنا

وأنويّة الشعر

تندرج هذه الثنائية في أدقّ تفاصيل اشتغالات الشاعر وأخطرها، ليس على صعيد الشعريّة العربيّة حسب، بل تمتدّ إشكاليتها إلى مشغل الشعريّة عند كلّ الأمم والحضارات. وينطوي أمر فحصها وتحليلها على مشكل حضاري يتعلّق بلغة الأمّة، وقابلية الشاعر على التصرّف بمادتها وخلق معناها، على نحو يتحقّق فيه منطق الكشف بما يسهم في دمج أنا الشاعر بذات الشعر، بحيث يمكن الاتصال بمقاربة العنوان "شعريّة الأنا وأنويّة الشعر" اتصالاً إشكاليّاً منتجاً، يخضع لآليّة تخصيب متبادلة بين ذراعي المعادلة.

لا تفضي مقاربتنا هذه إلى مدى شعري رحب إلاّ بانتخاب طرز متفردة في الكتابة الشعريّة العربيّة. والشاعر عبد القادر الحصني طراز شعري، يستجيب لمنطق المقاربة وفعالياتها بما يمتلكه من ذكاء حِرَفيّ وحسّاسية خصبة، وقابلية على التصرّف باللّغة عبر استلهام لمحتوى تجربة الشعريّة العربيّة وإدراك عميق لقوانين اللعبة. وستعمل قراءتنا على إفراد بعضٍ من مناطقهِ الشعريّة وإحاطتها بإشارات حمراء، إيذاناً باستثارة حيواتها وتفجير منطقها الكاشف، بما تمتلكه مقاربة العنوان من شرعيّة تدخّلٍ وحوار وتأويل.

الأنا الشعريّة عند عبد القادر الحصني أنا محوريّة ضامّة، تستهلك الضمائر وتسعى إلى الوصول بلغتها المتجوهرة إلى مستوى عال من التفعيل والتصميم والتصوير:

أنا مفرد مثل قلبي

ولي زمن فيه كلّ الذين أحبُّ

ولي زمن ليس فيه سوايا (*)

إنّ التموضعات المكانية للضمائر في انفصالها واتّصالها تتمركز في سواد الكتابة، باثّة إيقاعاً تولّده صيغ التفرد والكينونة الاستقلالية للنموذج اللساني الفاعل في القول الشعري. المقطع المنتخب للمعاينة يخضع لسلسلة من التحركات اللغوية، وهي ترتبط بالمركز الباث "أنا"، ثمة تحرّك عمودي يهبط من "أنا" إلى "ولي" ثمّ "ولي"، ويتجه أفقيّاً "مفرد مثل قلبي". ويعود "قلبي" الممثل التشبيهي لـ "أنا" في النصّ بالهبوط عمودياً على تمظهراته في السطور اللاحقة "كلّ الذين أحب /ليس فيه سوايا" الزمن "لي زمن/ لي زمن"

وفضاءاته المتنوّعة هو الذي يتسّيد الواقع اللغوي ويوجّه لعبته الشعريّة، لأنّ المكان – بحكم أنّه رؤية تتقّبل الحدود– أستعيض بها عن الزمن، الذي بمقاربته للفاعل الشعري "أنا /مفرد/ قلبي" قوّض مسعى الرؤية الحدودية للقبض على الحالة الشعرية وتقييدها.

المقطع يبدأ بأقصى حالات التمركز الأنوي دلاليّاً ومكانياً– على مستوى إشغال حيّز سواد الكتابة –، وينتهي في اختتام الرقعة النسيجّية له بامتداد مكانيّ يشتغل خارج مركز الأنا– من حيث المساحة– "ليس فيه سوايا"، ويؤكّد تلبّثها الاستثنائي في المشهد.

وتتجلّى الأنا المفردة في معرفة جوهر الذات "أعرف" وإدراكها:

فأنا أعرف أنّ الخيط إذا ما انقطعَ

ستنغلق الطائرة

وينزلق الطفلُ القاعدُ

عن حافة قلبي

وأموت

إذ يحصل تقويض الخارج وإزاحته تماماً، في سبيل التمحور حول لغة الذات الأولى وشكلها الأوّل الذي رحل بقوة الزمن إلى فضاء الخيال/ الحلم، مستأثراً بحيويته وديمومته وهو يصنع ثقوباً لا تنتهي في جدار الزمن، لتتسرّب منها مياه الحنين إلى براءات المجد الأوّل والوجه الأوّل الذي لا يجيد الغياب.

الأنا مركز الصورة، وهو مركز باثّ ومستقطب في حالة مغنطة دائمة، وهذا الوجود الأنوي المتمركز هو وجود شعري يحصر الحضور البصري والذهني للصورة بينه وبين "أموت". فالميدان الشعري المحصور بين "أنا" و"أموت" هو ميدان الفعل، ويخضع لسببّية منطقية في بناء الصورة بوساطة أداة الشرط غير الجازمة "إذا"، التي تتدخّل تدخّلاً مقصوداً يوهم بالعفوية أو يتقصّدها بمبرّرات تتعلّق فنياً ودلاّلياً بالمعنى الشعري ومقاصده المنشطرة وراء عفوية الصور، وهي تشيع مفردات الانقطاع واستمرار الطفولة في "إذا ما انقطع"، والخيال والحلم في "الطائرة"، ومثول الصورة وهيمنتها عبر تعالي الثبات والاستقرار في "القاعد"، كما تمرّر حركة "إشكالّية" تنطلق من الفعلين المتعامدين "تنغلق/ ينزلق"، إذ يتجّه سهم الحركة في الأوّل إلى "الأعلى"، في حين يهبط سهم الحركة في الثاني إلى "الأسفل"، في مناورة ومحاورة من نمط خاص تنحاز إلى عدم تحقق الجزم في "إذا" ليبقى حضور الصورة بوجودها الراهن قادراً على فصل الـ "أنا" عن "أموت" وإبعادها، بفضل انشغال المساحة بينهما لأنها مأهولة بالصور الأثيرة مثلما تشكّلت في فضاء الزمان والمكان أوّل مرّة.

تمارس الأنا لعبتها المتنوّعة في التخفّي والتمويه لتضاعف مستوى حضورها في اللّغة والصورة، إذ تخضع الذات الشاعرة لانشطار رمزي يسمح بتبادل المواقع بين الطرفين المنشطرين:

من رجيع المقالات أنّي نافذةٌ

لا يطلّ سواها عليكَ

وخابيةٌ كلّ خمركَ فيها

وأنّك لولا حنيني إليكَ

سفرجلةٌ في العماءُ

فـ "النافذة" حلقة الوصل الوحيدة بين جزأي الذات المنشطرة هـي "أنـي"، صورة الأنا الساردة المحتفظة بكينونتها الأنوية خارج اللعبة من جهة، والفاعلة في توجيه أحداث الواقعة الشعرية داخل اللعبة من جهة أخرى، هذه الحلقة تمثّل المكان المفضي إلى الخارج وعنوان الصلة بالآخر. وتعبّر "خابية" عن محتوى المكان الداخلي ومعناه، في حين تأتي مفردة "حنين" المتمركزة شعريّاً بوصفها سبباً لإدامة الصلة ومن ثمّ تشكّل الصورة، لتكشف عن بؤرة المكان الذهني والعاطفي ومعناه.

وتتفاعل المراكز الصوريّة كلّها "نافذة /خابية/ حنيني" لتؤكّد ضرورات وجود الآخر ومبرراته بدلالة الأنا، إذ من دونها تصبح الأنا غير المفعّلة "سفرجلة في العماء" صورة للغياب المتآكل المنطوي على فساد الوجود وإقصائه، عبر شكل منكّر خالٍ من الانتظام "سفرجلة" وموغل في الغياب "العماء".

وتأتي الأنا أحياناً مقنّعة بالآخر الوهمي، عندما تنفصل عن الذات انفصالاً رمزيّاً، لتمارس فعلها على مرأى ومسمع من مركزها المستقطب إمعاناً في ترميزها أكثر: بعد قليلٍ، حين يجنّ اللّيلُ، ويسودّ الماء الغامق

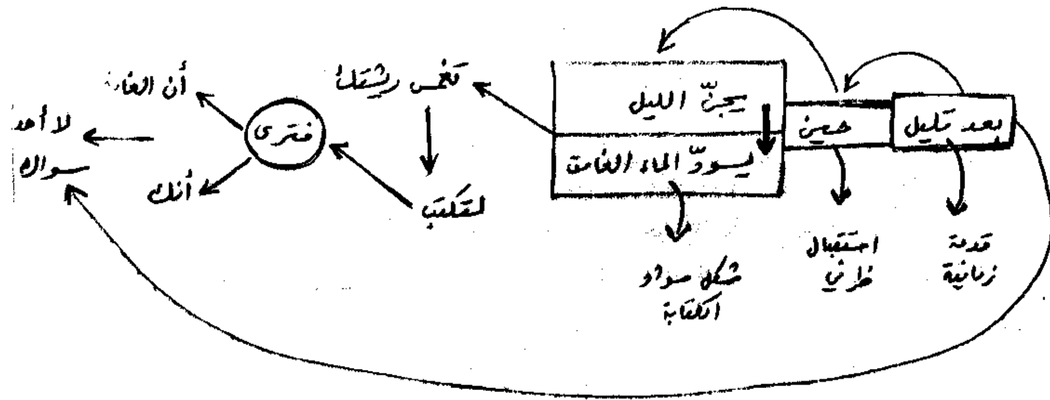
في الغابة، تغمس ريشتك العطشى بدواة

الماء الليليّ لتكتب، فترى أن الغابة غابت

بين الغابات، وأنك مثل جميع الناس سواك

-لا أحد سواك

إذ يبدو المقطع يخلق حافة زمنية حادّة "بعد قليل" تستبق ظرفية تكوّن الحال الشعريّة "حين"، وبذلك تنهض الصورة على افتراض تحقق زمني قادم، فيسهم ذلك في شعريتها أكثر، وتتشكّل الصورة عبر سلسلة مراحل تصبّ كلّها في مركز الإشعاع الباث "إنك/ أنا" ويمكن توصيف المراحل وحركة أنشطتها بالمرتسم الآتي:



إنّ سهم الدلالة في الصورة يتّجه نحو السواد ثمّ التمركز ثمّ الوحدة والاستثناء، وتستقر فعاليات الراوي

للمروي لـه المتماهي معـه وهـي تبنـي أركـان الصـورة فـي الفعـل البصـري "تـرى" –النتيجـة البصـرية الدافعـة المنطويـة علـى حكمـة المعنـى الشـعري وفلسفته الأنويّـة–، الـذي يفيد مـن الإشـارة السيميائية إلـى الميراث فـي شفرته الحضارية المأزومة "تغمس ريشتك العطشى بدواة الماء الليلـي ← لتكتب"، لتحقق معادلها الموضـوعي مع صورة "الأنا" خارج ميدان الفعل في محاكاة قاسية، وليوغل محتوى الصورة البصريّة بعد "ترى" في السواد وفي الغياب "أن الغابة غابت بين الغابات"، باسطاً إشكالية كتابة السواد وسواد الكتابة، ولينتقل التكرار لصيغة استثناء الذات المقنّعة بالآخر "سواك" من افتراض المعادلـة فـي "مثل جميـع النـاس سواك"، إلـى تحقق الوحدة والتفرّد فـي "–لا أحد سواك" تظهر الأنا عند الحصني مشحونة دائماً، ممتدّة فـي الماحول ومتماهية مـع أحوال ترفع من شأن استقلاليتها وتقلّل من جموحها الشخصـاني، لذا فهي غالباً ما تنحى منحى صوفياً تمزج فيه بين حال الشاعر وحال المتصوّف، في تداخل يتيح لها فرصة أكبر للقول والفعل معاً:

غريب القصيد أنا وأميلُ
قليلاً إلى لغة لا تمادي
وتطفو على سكرتي صحوة
تباكرني مفرداً وتغادي
وتتركني في العراء أفتّشُ
عن حجر كي أريح فؤادي
تُراني استندتُ .. انكسرتُ
وحركتُ بُقيا قليل من الجمرِ
ضائعة في كثير الرمادِ
أم أني أمزج تاريخ أرضي بروحي
وأخلط في نقطة بين معنى البقاء ومعنى النقاءْ
وأنحاز طوعاً إلى ما تريد القصيدة
من رعشة وغناءْ
لهذي البلاد التي ينهدُ اللّه من قلبها
يانعاً في الصباح
وينهدّ في قلبها متعباً في المساء

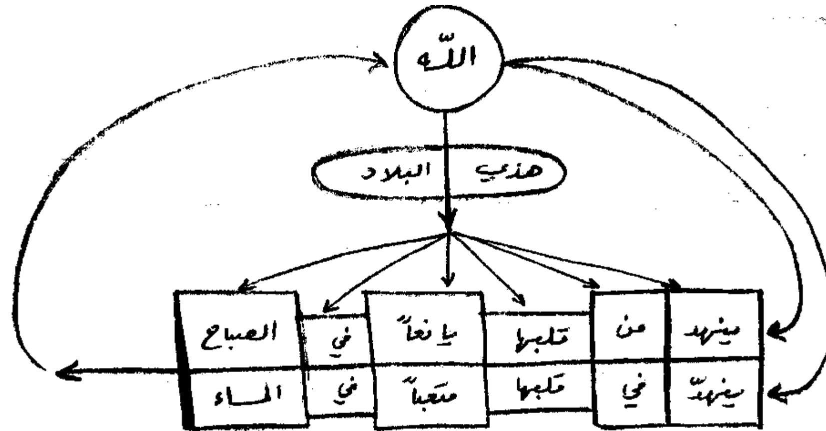
فتمركز الأنوية في "أنا" الموجّهة علامياً للخارج، تستجيب للمؤثر الشعري الساعي إلى إحداث فجوة في كينونتها بإقصـاء مصـادر مهمـة مـن مصـادر حمايتها "مفرداً"، بين زمنين "تباكرني / تغادي" يحصرانها فـي نقطة تماس المباشرة والمغادرة، لتنسحب في مرحلة أكثر تطوّراً وتعقيداً من مراحل نمّو الصورة وتطوّرها الدرامي إلى المكان /اللامعنى "العراء"، ذي المسحة الصوفية الممكنة وهي تعالج وضعاً للأنا يتعادل فيها احتمال النصر مع احتمال الهزيمة:

[أفتش ← عن ←"حجر← كي أريح ←"فؤادي"]

ثم يتعرّض النصّ لتحويل سردي يتغيّر فيه سهم الرواية التي يرويها سارد ذاتي "متكّلم"، من مرويّ له مفترض "عام" منفتح على "خارج" إلى مرويّ له "خاص" منفتح على "داخل"، أشبه ما يكون بالمونولوج الداخلي، يبدأ بـ "تراني استندتُ .. انكسرت"، تتعزّز خصوصيته بصورة تتعالق نصّياً مع نصوص أخرى في الميراث الأدبي والشعبي "حرّكت بقايا قليل من الجمر /ضائعة في كثير من الرماد"، بما فيها من تصاديات صوتيّة وموازنات دلاليّة ومقابلات بلاغيّة، ليتكرّس التموضع الأنوي للبؤرة الشعريّة الكامنة/ القابلة للتوليد في أية لحظة تحدث فيها الحركة "بقيا قليل من الجمر".

وتتوجه أنا السارد الذاتي إلى الداخل الشعري أكثر "أنـي" في الطبقة الثانية من طبقات الصورة، وهي تخضع في تشكيلها لكون فعليّ حاد ومنتج "أمزج /أخلط/ أنحاز"، يشتغل على مساحات ذات دوائر تنفصل عن بعضها وتتصل في آن معاً "تاريخ أرضي –روحي/ معنى البقاء- معنى النقاء/ القصيدة ← رعشة وغناء" تسهم في الارتفاع صوفياً بالأنا، وتساميها بانتقالها إلى مصاف الشعر "تشعيرها"، وجعلها قابلة للمعنى الشعري أكثر من أيّ معنى آخر محتمل.

وينتهي المقطع بلازمة تكرّرت أكثر من مرّة في عموم النصّ، تتّصل فيها تنوّعات الأنا الشعريّة وتمظهراتها في مركزه "اللّه"، إذ أن خيط الاتّصال يبدأ بـ أنا" ←"مفرداً"←"أني"←"نقطة"←"اللّه"، لتقدّم صورة اللازمة القطعية هذه حكمةً في قلب المعنى الشعري، تُظهر منطق اكتشف الشعري عند الشاعر على نحو يمكن إبرازه أيقونياً بهذا المرتسم:



وتُظهر المقابلات البلاغيّة بواقعها البصري والسيميائي والبنيوي صورة الأنا الشعريّة، وهي تتّصل وتتكثّف وتحلّ على نحو صوفي – شعري في "الله"، وتغذي المعادلة الشعريّة بحيوات تفلسف منطق الكشف وتطرح جدل الأنا وإشكاليتها الشعريّة.

وحين تذهب الأنا بعيداً في جسد المشهد الشعري لتسهم باطنياً في بناء ميكانيزماته وتوجيهها، فإنها في ذلك إنما تعمل على صياغة بيانها سعياً وراء المعنى الشعري، ذلك المعنى الخاص جداً الذي لا يتشكّل إلاّ

في لحظة إشراق الذات بالشعر أو إشراقه بها، ويتفاعل في شاشة المعنى أكثر من مقترح سيميائي، وتنفتح هذه المقترحات على آفاق دلالية منتجة بعدّة مستويات، كل مستوى يمثّل طبقة من طبقات المعنى تتقاطع وتتوازى في آن واحد:

عربات نارٍ ما أعدّد في دمي

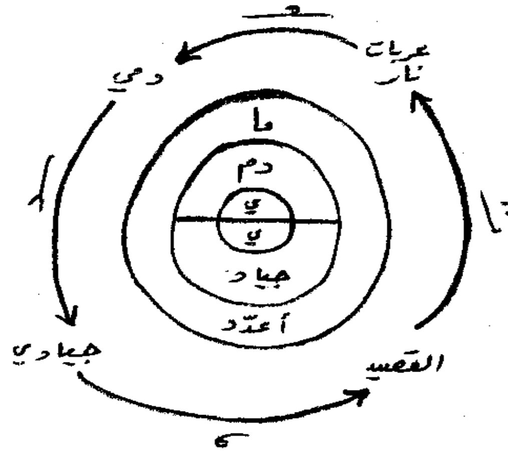
تعدو بها، عبر القصيد،

جيادي

الرغبة "رغبة المعنى ومعنى الرغبة" تنفلت من حلم الجسد إلى وجع الروح في حركة دائرية قاسية، تستنفذ طاقة الجسد وتبهظ توق الروح إلى الوصول.

إنّ الصورة الشعريّة "الأنويّة" هنا تظهر على شاشة العرض ظهوراً موشوريّاً مجسّماً، بحيث يمكن معاينتها من زوايا نظر مختلفة، وتحليل شبكة منظوماتها اللغوية على نحو يستجيب لهذا التنوّع والتداخل.

ويمكننا أن نضع تخطيطاً إيقونيّاً في محاولة للكشف عن منطق الفعل والحركة داخل أنويّة الصورة:



تسلّط أنا الراوي كاميرا ميكروسكوبية مكبّرة على الصورة، لتُظهر دقائقها الصغيرة وتفضح ما هو مشغول باستتاره ولا مرئيته، ذلك الذي يستجيب لتحريض الظهور والتجلّي بقدر ما هو مفتون بسحر الغياب والخفاء، ويتمركز هذا الأشكال في بؤرة الأنا العميقة ويضخها بشعرية تعينها على استئناف رحلتها في المعنى.

إنّ الضغط الهائل على المنظومات اللّسانيّة المؤلّفة للمقطع تدفع به إلى أقصى حالات التكثيف، وهو يقترب هنا من حدود التقطير لغةً وصورةً وإيقاعاً، فالذات المحتوية الضامّة المتمركزة شعريّاً في الأنا تتحوّل إلى "دمي" لتنهض بالجسد وتمسرحه أو تمدّه على شاشة العرض، كي تسمح للصورة بالتكوّن والصيرورة. والصورة بمكوّناتها الأسميّة الشاغلة لأوسع مساحة في المشهد تخضع لآليّة الحركة والتدفق والاندفاع "عربات نار/ دمي/ القصيد/ جيادي"، على نحو يخرق المألوف ويصنع قوانين خاصّة لا تدين

بالولاء لأيّ خارج، إذ أنها هي التي تقرر هيأة الخارج من خلال الحركة وطريقة الإشغال المكاني.

وتنهض بنية المقطع الإيقاعية على استثمار فضاء "الكامل" استثماراً بارعاً، في صياغة إيقاعيّة خاصّة تستجيب في حالة قراءة النص قراءة تنغيميّة معيّنة لحركة الجياد بهذه الفواصل الزمنية والمكانية المثارة في ذهن المتلّقي وسمعه، تدعمها شبكة صوتية متجانسة تتفاعل مع نظام المقطع الحركي، على نحو يصعّد من إيقاع التردّد الذي يحدثه التكرار المنتظم بطريقة هندسيّة للأصوات المؤلّفة لبنية المقطع الكلامية على وفق هذا التشكيل:

د د د د د د د

ي ي ي ي ي

ع ع ع ع

ر ر ر

وهي تمارس بتناغمها وتداخلها والتحامها ضغطاً إيقاعياً باتجاه تعميق شعريّة الأنا في المشهد على نحو تحاور فيه أنويّة الشعر محاورة جدلية.



(*)أخذت المقاطع الشعرية من ديوانه "ماء الياقوت" الصادرة بطبعته الثانية عام 1998 عن مركز الإنماء الحضاري – حلب–

د. محمد صابر عبيد



قراءات... قراءات... قراءات

طار الحمام والارتباط الوثيق بالمكان

إن جوهر الجدلية الإبداعية في الكتابة القصصية، تتمحور في أساسين هامين، لا يمكن الاستغناء عنهما بأي شكل من الأشكال، أولهما: البناء الفكري– أقصد الرؤيا الشمولية– من حيث إعادة تحليل هذا البناء على أساسٍ من منطقية المضمون، بما يحمل من دلالات معنوية، تستجلي سلوك الشخصيات القصصية، إزاء الواقع الذي تعيشه، كانعكاسٍ مباشرٍ، وغير مباشر للواقع الذي يعيشه الكاتب ذاته، على اعتبار أن تلك الشخصيات تشاركه واقعه بفاعلية أكثر عمقاً، في تجريد الحدث، واستظهاره كي يطفو على

السطح. وثانيهما: البناء الفني، بالاستخدام التقني البارع في عرض الحدث القصصي، وتصاعده، بعد خضوعه لعملية التخطيط الواعي الذي يقوم به الكاتب أثناء وضع خطته المناسبة للدخول إلى عالم القصة الداخلي، اعتماداً على اللغة المقترحة، التي تكشف النقاب عن الهوية الإبداعية للقصة ذاتها.

ومما لاشك فيه بأن القاص حسن حميد من بين كتاب فلسطينيين معاصرين قلائل، قد امتلك ناصية هذا التمحور، منذ بداياته الأولى، في مجال الإبداع القصصي والروائي، فحقق تميزاً -لا ريب فيه- عن غيره، والدليل على ذلك الجوائز التي حصدها عن بعض أعماله الأدبية، وقد كان آخرها جائزة نجيب محفوظ للإبداع، عن روايته (جسر بنات يعقوب) ليس لشيء، وإنما لأنه قد ناقش الوضع الفلسطيني، فعالجه على الصعيد الشعبي في مخيمات اللجوء، بإحداثياته المتقاطعة، من داخله، بطريقة فنية دقيقة، وبسيطة، غايةً في البراعة، استجلى بها تقنيات العمل القصصي والروائي على أصوله، على اعتبار أن الموقفين الفكري والفني، يسيران في خطين متوازيين، ولا يتسنى ذلك إلا لكاتب أصيل صقلته الموهبة الأصلية، على حب الأدب، فمنحته قدرة كافية، تمكنه من الاندماج في الواقع، وكيفية التعامل معه، بشفافية مطلقة، يستشف منه موضوعاته، كي يسلط عليها ضوء قلمه، هادفاً من وراء ذلك، استخراج ما يجول في خلجان نفسه من معاناة، حيث يقوم بإسقاطها على الأدب الذي يريد إبداعه، إسقاطاً واعياً، إضافةً إلى التنوع الثقافي للكاتب ذاته، بشكليه التراثي والمعاصر على كافة الصعد والمستويات.

ففي مجموعته القصصية (طار الحمام)* برز الكاتب حسن حميد في قمة نضوجه الفكري والفني، لأنه استطاع رسم صورة المخيم الفلسطيني على حقيقته، سواء في الداخل المحتل، أم في الشتات، ببيوته التنكية، وأزقته، وساحاته، هذا من جانب، ومن جانب آخر، قدرته الفائقة على الانتقاء المدروس لشخصيات هذه المجموعة، بالتركيز على شعبيتها، بإعادة رسم هذه الشخصيات وصقلها، كي تبدو حية موجودة في الواقع، وما شخصية (زهرة العيسى- مثلاً- أو شتيوي، أو سعدو) إلا دليل على ذلك، مثل هذه الشخصيات قد نصادفها حقيقة في المخيمات ولا غرابة في ذلك.

ولم يكن ذلك كله محض صدفة، إطلاقاً، فالكاتب قد تنفس الحياة منذ كان صغيراً في المخيم، فلامس معاناة الناس، وبؤسهم فيه، عن قرب، فقدم لنا نماذجه المختلفة.

تضم مجموعته عشر قصص، متراوحة الطول، تدور حول محور واحد هو (الهم الفلسطيني) بما يحمل من مكنونات مأساوية، عاناها الإنسان الفلسطيني، نتيجة المؤامرات الاستعمارية التي حيكت ضده، بتشريده عن أرضه، واقتلاعه منها، وتوطين يهود العالم فيها، مع نهاية النصف الأول، وبداية النصف الثاني من القرن العشرين، الأمر الذي أدى به إلى الخيام، فأصبح ما يعرف اليوم بالمخيم. والسؤال: كيف عالج الكاتب الهم الفلسطيني في مجموعته، وما النماذج التي قدمها لنا؟.

ففي قصته (رجل بلا ظهر) يقدم لنا رؤية درامية حزينة، يستجلي بها واقعه المؤلم، بما فيه من مأساة إنسانية، حاقت بالشعب الفلسطيني، بل العربي كله، يستشرف فيها المستقبل بالبحث عن السعادة المنشودة، التي سلبت عن شفتيه، عله يجدها، كي يهديها إلى الأجيال القادمة، لأنه يعلم تماماً بأن حياة الإنسان هي جوهر وجود الإنسان، وسره، في هذا الكون المترامي الأطراف، وهوية الإنسان الحقيقية هي السعادة، ولكن كيف الوصول إليها؟ لا يمكن أن يتم ذلك من خلال وجود الظهر ككينونة قائمة في حد ذاتها،

* طار الحمام (مجموعة قصصية للكاتب حسن حميد) مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق 1988- منشورات اتحاد الكتاب العرب.

باعتباره السند الحقيقي للأجيال القادمة، والظهر يرمز إلى الثورة، فمن هنا لابد من البحث عن الظهر، للوصول إلى السعادة المنشودة، لذا يقرر الكاتب رحلته المرتقبة، فينظر خلف ظهره، أي إلى الماضي، بما فيه من (هزائم وانتصارات، مدن وقرى، وجداول وأنهار، حدود وسدود، أرامل وشهداء. ومجالس وطنية ومؤتمرات شعبية، وحصارات وصرخات، ودموع وزغاريد، وسفريات ومزارع، أكياس من الكفيار والقريدس، وسكرتيرات وسيارات مرسيدس، وصيحات الله أكبر، وشعارات كلنا فدائيون، وفدائيون حتى النصر، وجر المدفع فدائي، وخطابات محلية ودولية، وأغنيات الدلعونا (وهدي يا بحر هدي) واتحادات، ومنظمات قديمة وجديدة)! علـه يجدها وسط هذه المتناقضات، ومن ثم يحملها وصولاً إلى المستقبل المحتوم، باعتبارها الكوة التي تضيء للأجيال القادمة الطريق، متخطياً بذلك الحاضر بما يُظهِر –بضم الياء وكسر الهاء– من أحزان، يمتلئ بها الصدر، في محاولة جادة للتخلص من هذه الأحزان، فالحاضر (دماء، وسواد كالقطران). فمن هنا يأخذ قراره بالرحيل دون أن يدري إلى أين، فغاص في باطن الأرض، بعد أن اجتاحه الطوفان، ليبدأ رحلة البحث، فرأى ما لا عين رأت، وسمع مالا أذن سمعت به، وتبقى رحلة البحث قائمة، ولكن ماذا رأى؟ وماذا سمع؟.

إن الإجابة على هذا السؤال تأتي في قصته (صحوة المجنون) استكمالاً لرؤيته تلك، واستمراراً لها، فالسعادة المنشودة التي يبحث عنها، هي (عودة الأهل إلى فردوسهم المفقود) ولكن كما قال الشاعر (تجري الرياح بما لا تشتهي السفن). فالواقع هو الواقع، والحزن مازال جاثماً على الصدور، بل الفجيعة أكبر، والمأساة أعظم، فسمع مالا أذن سمعت بـه، سمع (صراخاً وبكاءً لصبية ونساء) وسمع أيضاً (زقزقات لعصافير، وطيوراً، وكلاماً متداخلاً لشباب وكهول) سمع حوار أبناء المخيم، وهم يعلنون الرحيل بشيء من المأساة، فيصاب بالدهشة، والحيرة إزاء ما يرجى، متسائلاً عما حدث، فتراوده السعادة، ظاناً أن الأهل قد عادوا إلى فردوسهم الأبدي، تاركين المخيم، باعتباره مكاناً طارئاً، لابد من تركه يوماً (فلابد أنهم عزموا على العودة إلى بيوتنا، ولابد لواحد منهم أن يقف قرب قبري ويودعني) لكنه حين يدقق السمع أكثر، يسمع (أصواتاً تغص بالمرارة والألم والإحباط) وصوت معلم المدرسة المتنور يطرق أذنه يقول لتلاميذه (أتذكر، إنني قلت لكم إن مخيماتنا ستغدو فيما بعد متاحف نضالية تزار، لكن الآن يحدث ما لم نتمنه يوماً، فالمخيم يحتضر، ولن يبق. وداعاً) فيعود إلى دهشته وحيرته متسائلاً عن سبب احتضار المخيم، فيبحث عن منفذ ليرى ما حدث، لا يجد أمامه إلا جذراً يابساً لنبتةٍ، يقوم بمحاولة إبعادها، وبالفعل ينجح أخيراً بأن فتح ثقباً يطل منه على ما يجري في الخارج، وهو يعاني ما يعاني، في رحلة البحث عن الظهر، فرأى مالا عين رأت، رأى (سماء ذات وجه مربد، وعتمة تنعقد في الأفق) فتخيب آماله في رؤية المخيم وهو يلفه النهار ورأى كذلك (النساء نائحات، والرجال حيارى) ورأى (كمية من ألواح الصفيح ألواح من براكيات المخيم. متكرر بعضها فوق بعض). رأى (آليات غريبة لونها أصفر كجراد صحراء النقب القريبة من البحر، يحرسها رجال فوق رؤوسهم قبعات ملونة) وقد رأى (بأيديهم هراوات غليظة، لونها أسود، وعلى أكتاف بعض منهم نجوم). فكان المشهد مأساوياً سبب له صدمة قوية وعنيفة، حين رأى هذه الآليات (تطوي أزقة المخيم وبيوته غير خائفة من غضبه صور الشهداء التي تسند الحيطان، ترمي صفائح التنك، وتسوي البيوت بالأرض).

فلم يطق النظر إلى ما رأى، فقرر العودة إلى الواقع المعاش، والغضب يكنز في أعماقه، ولكن هيهات، فالملكان قد شداه قسراً إلى قبره. وأغلقا الثقب بالجذر ذاته، وما الملكان هنا إلا رمزان: أحدهما يرمز إلى الرأي العام الدولي بهيئته المتحدة، والآخر يرمز إلى محاولات التآمر الداخلية على القضية الفلسطينية، وما القبر –كذلك– إلا رمز لرحلة البحث في المجهول عن ظهره، وما الجذر إلا رمز للارتباط

بالأرض، لكن الجذر يابس، يحتاج إلى سقاية، كي يغدو ندياً طرياً، فكيف السبيل إلى سقايته؟

إن السبيل إلى ذلك لا يمكن أن يكون إلا بدماء الشهداء، وإشعال روح الثورة وتأجيجها في ضمائر أبناء المخيم الفلسطيني، مدركين تماماً أن هذا المخيم إنما هو مكان طارئ ومؤقت، وبأن الحركة مطلقة ستسير بهم إلى فردوسهم المنشود كمكان له كينونته المطلقة، بعد أن يغدو المخيم متحفاً نضالياً، يشهد على نضالهم وكفاحهم، فجاءت قصص (حاوية القاذورات، فهيم أم صبحي، الزيارة الأخير، النفق) تجسيداً حقيقياً لما هو طبيعي، باستجلاء الحق الإنساني للفلسطيني في الوجود، فإقامة دولة فلسطينية على أرض هي من حقهم، ولا يمكن لأحدٍ كان من كان أن يشاركهم حقهم هذا ففي قصته (حاوية القاذورات) يقدم لنا الكاتب نموذجاً حياً، عن طفلٍ، يسعى وراء تحصيله العلمي، تحاول الصهيونية أن تغسل دماغه، بالزيف والخديعة، من خلال قلب الحقائق، وتغيير وجه التاريخ، ووسيلتها الإعلامية في ذلك المدرسة، لكن هذا التلميذ، يدرك رغم صغر سنه، بأن هذه الأرض عربية بهويتها، وحضارتها، وعراقتها، وبأن الحقيقة المطلقة هي الحقيقة التي يباركها التاريخ ولا يمكن للصهيونية أن تلغيها أبداً، فالكل يعلم بأن علم أصحاب هذه الأرض يتألف من أربعة ألوان (الأسود، الأخضر، الأحمر، الأبيض) وليس كما قالت معلمة المدرسة للتلاميذ. بأنه يتألف من لونين (الأزرق، الأبيض) لذا يقرر هذا التلميذ أن يدافع عن علم بلاده ذي الألوان الأربعة، بمحاولة زعزعة أركان الكيان الصهيوني، من خلال إلقاء لفافة ورقية، في حاويةٍ للقاذورات بعد أن أكل ما فيها من طعام، كبذرة من بذور الثورة على هذا الواقع المزيف، ويكتب له النجاح فعلاً في محاولته، فتتجذر الثورة لتصبح –بعد ذلك– انتفاضة شعبية عارمة على هذا الواقع، في قصة (فهيم أم صبحي) فيذهب ضحيتها جندي من جنود الاحتلال على يد الحمار الأسطورة (فهيم) ككينونة تدافع عن حقها في الحياة، فالحمار كحيوان جزءٌ لا يتجزأ عن بيئة المخيم – كما رأى الكاتب– يتعرض إلى ما يتعرض له أبناء هذا المخيم، من ظلم، وقهر، ووحشية، وتبلغ الثورة ذروتها، فيقدم المخيم أبناءه من أجل الدفاع عن الكرامة والعزة، فيفرز لنا الأبطال تلو الأبطال، من شهداء ومعتقلين.

ففي قصته (النفق) يقدم لنا الكاتب –كذلك– نموذجاً آخر عن بطلٍ، وقع في الأسر، فعانى مرارة الاعتقال في سجنه، يسعى جاهداً للتخلص من سجنه، حيث يحفر نفقاً طويلاً، استطاع في نهاية عمله الشاق أن يتخلص ويخلص مجموعة من رفاقه، وينجحون جميعاً في العودة إلى المخيم، كي يواصلوا درب النضال الذي بدأوه.

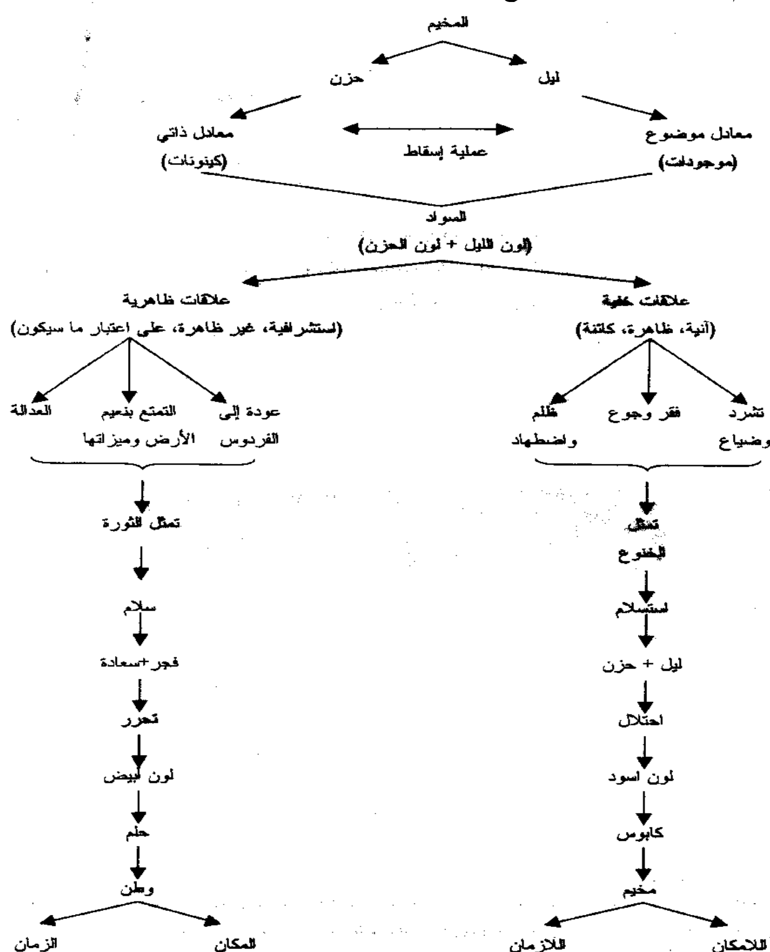
أما في قصته (الزيارة الأخيرة) يقدم لنا بطلاً يعاني –أيضاً– مرارة الاعتقال، فيحكم عليه بالإعدام، لأنه قتل ثلاثة من جنود الاحتلال، تأتي أخته لزيارته، فتعلم بخبر حكمه، مدركة بأنها لن تراه ثانية، وبعد أسبوع فقط من هذه الزيارة، تأتي جثته في صندوق خشبي، مع الجنود إلى المخيم، ليسقط شهيداً، إلا أن أبناء المخيم يلاحقون الجنود بحجارتهم، ويشرع حارس المقبرة البوابة مستقبلاً جثث الشهداء، في قصته (المقبرة تطارد حارسها ليلاً) رغم كل محاولات التصفية وإسكات روح المقاومة، سواء أكانت تلك المحاولات داخلية (مكتب 64) بتقديم التنازلات تلو التنازلات للعدو، تحت ذريعة التعايش السلمي، أم خارجية في محاولة إسقاط الابتسامة عن شفاه أبناء المخيم، كما جاء في قصة (في نقطة التفتيش) بمصادرة الإسوارة، رمز الأمان والاستقرار التي اشتراها (عبد المجيد) لخطيبته (رجوة) ويأتي قرارها بالزواج منه رغم تلك المحاولات، معلنة (وحياة طواقيكم سأتزوجه من غير الإسوارة، طقوا يا نور) وإعلان مثل هذا القرار يشير إلى أن الحلم الفلسطيني قادم، وبأن الأعراس ستعم الوطن، بعودته مظفراً إلى أبنائه، عندها فقط، يكون الكاتب قد وجد ظهره.

وفي قصته (طار الحمام) التي سمى مجموعته باسمها، يقدم لنا الكاتب رؤية مستقبلية عن واقع السلام في المنطقة العربية برمتها، متسائلاً: هل من الممكن أن يجد السلام طريقاً له في بحر البؤس والمعاناة، والتشرد، والظلم، والقهر، الذي يعيشه العرب؟ ويأتي الجواب منسجماً مع رؤيته، فمن الجنون حقاً أن يفكر العرب عامة، والفلسطينيون خاصة، بهذا التفكير، في ظل الممارسات الاستيطانية العدوانية اللاإنسانية، واللاأخلاقية، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الصراع مع هذا العدو، صراع وجود وليس صراع حدود، فما من أحدٍ إلا ويعلم يقيناً تلك الشعارات المعادية (أرض الميعاد –إن حدودك يا إسرائيل من الفرات إلى النيل) وغيرها... وغيرها من الشعارات العنصرية الأخرى، فشتان شتان بين من يطّير الحمام نهاراً سعياً إلى السلام، وبين من يطير الحمام ليلاً، لينال من كرامة الآخرين، ومحاولة إسكاتهم، وإخماد روح الثورة فيهم، وتصفيتهم جسدياً ومعنوياً، وتجريدهم من هويتهم الوطنية والقومية، وما فعله مطهر الأولاد (عوزي ناحل) خير دليل على ذلك (الكلاب، قصوا حمامة الولد، طيروها) غايته النيل من فحولة الولد وإذلاله، كي يبقى دون كرامة إلى الأبد، وهذا ما تسعى إليه الصهيونية وأجهزتها الاستخبارية، بإبقاء العرب دون كرامة، ولكن هيهات أن يتحقق ذلك، فالكاتب يدرك تماماً بأن الحمام سيطير صباحاً، ليحلق عالياً في السماء، ولن تستطيع الدعاية الصهيونية اصطياده رغم المحاولات البائسة في قلب الحقائق، وتغيير وجه التاريخ وجغرافية الأرض، ورغم محاولات سرقة التراث أيضاً، مثلما بدا في قصة (طابون أم مسعودة) فالكاتب يقدم فيها رؤية واقعية إنسانية، عن الممارسات اللاإنسانية التي يقوم بها هذا العدو، تتمثل في مداهمة جنوده لأحد المخيمات ليلاً، حيث يعيش سكانه حالة من الذعر والهلع، وحين يأتي الصباح تبدأ المفاجأة، بإعلان الصحف الإسرائيلية عن معرض للتراث العبري في مدينة تل أبيب، وقد نشرت صور المعروضات (طابون، ثوب فلسطيني)، فأهل المخيم لم ينقص منهم أحد ليلة المداهمة، سوى طابون أم مسعودة، ويعلن الكاتب بأن الطابون هو الطابون، وإن سرقته لن تغير ملامحه التراثية.

ومن خلال التعمق بالنظر إلى الرؤيا التي قدمها الكاتب فإننا نلاحظه، قد قدم لنا لوناً رفيعاً، يعج بالنضوج الفكري والفني، من القصص القصيرة، التي لامست الهم الفلسطيني في إطار إنساني، ووسيلته في ذلك الاستكشاف النفسي لمساحات التفكير الإنساني الطبيعي ببعديه –الشعور واللاشعور– فتجنب التورط في مظاهر السطحية والسذاجة التي وقع فيها كتاب ما بعد النكبة، وتحديداً فترة الخمسينات، على حد تعبير د.نعيم اليافي[56]، فبدت تجربته بأبعادها المتعددة جليةً وهي تتحدث عن هذا الهم، بعيداً عن المباشرة والخطابية، ورنين الألفاظ الكبيرة، وإنما بهدوء عميق، كما لو أنها دموع تنهمر بصمت في ظلام المحنة، وفي انتظار النصر الحتمي القادم، على حد تعبير الناشر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، استقطابها العميق للدلالة الإنسانية إلى جانب الدلالة القومية، برفع لواء المأساة الذي زود الرأي العام بحق أبناء المخيم، العيش بسلام في أرض هي من حقهم –كما أسلفنا– ينبذ كل محاولات القهر الإنساني والظلم الذي يمارسه العدوان عليهم، وقد كانت وسيلته في التعبير عن ذلك (الليل) كمعادل موضوعي له قيمته الفنية الكبيرة في إبراز صورة الحزن الذي كابده المخيم، كنتيجة للوضع القائم، فالليل أسود، والحزن أسود، فالسواد هو الشيء المشترك بينهما، فجعل الحزن في مقابل الليل كي تصبح المعادلة متوازنة، بشكل فني،

[56]التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث. (سورية –لبنان– الأردن– فلسطين) مطبعة الكاتب العربي– دمشق– منشورات اتحاد الكتاب العرب– 1982، ص(309).

يدل على قدرة الكاتب الإبداعية، في جعل الطبيعة بكل موجوداتها تشاركه حالته النفسية بكل مكنوناتها، حيث جعل العلاقات الإنسانية متداخلة –على حد سواء– بين موجودات العالم الخارجي وكينونة العالم الداخلي، بانعكاس ما هو نفسي في الذات الإبداعية للكاتب لما في ذلك من أهمية فنية على مساحات التفكير الإنساني، في استكشاف الواقع الزماني وبالتالي استشرافه من خلال ارتباطه بالزمان الكوني على اعتبار ما سيكون، من هنا استطاع الكاتب أن يستظهر لنا العلاقات الخفية في مجموع قصصه، كعلاقات ظاهرية لها ارتباطها المكاني بالموجودات الكينونات أي (الليل+ الحزن) فجاء الإسقاط اللوني عليهما واعياً، في انتظار الحتمية الزمانية للارتقاء بالواقع من خلال الثورة عليه للوصول إلى السلام الذي يحلم به الكاتب نفسه، بعيداً عن الذل والاستسلام، والشجرة الآتية توضح لنا أطراف هذه المعادلة.



ومما لا شك فيه بأن الكاتب كان دائماً مع العلاقات الظاهرية، يستشرفها عن قرب، ثائراً على العلاقات الخفية، رافضاً آلية العمل فيها، ويظهر موقفه هذا من خلال رسم الشخصيات التي أبدعها في قصصه، وهي نوعان:

أولهما –الشخصية النمطية: التي تسير على وتيرة واحدة من حيث بنائها، وتدعو إلى الاشمئزاز والتقيؤ، وهي الشخصية اليهودية، (عوزي ناحل في طار الحمام، الخواجات، والضابط الأشقر في فهيم أم صبحي، راوندا في حاوية القاذورات، المحقق في الزيارة الأخيرة... الخ) هذه الشخصيات عبارة عن نسيج مؤلف من خيوط متشابكة في نمط واحد، وقد أضافت للقصص البعد الصهيوني باعتباره المدخل الملائم لتنفيذ التعاليم التوراتية الهادفة إلى تطويب العالم كله تحت السيادة اليهودية، على حسب ما جاء على لسان الكاتب نفسه في مقابلة أجرتها معه صحيفة (المجد)[57].

ثانيهما –الشخصية النموذج: لا تسير على وتيرة واحدة، إنما بشكل متفاوت، من حيث بناؤها، غايتها نبيلة، يجمعها الهم المشترك، ولكن لكل شخصية من هذه الشخصيات سماتها، وطبيعة تفكيرها، وهي الشخصية الفلسطينية، التي تعاني من اضطهاد الشخصية النمط بشكل أو بآخر، وقد جاءت رغم تفاوتها وتنوعها بسيطة، يستطيع القارئ أن يلامسها حقيقة، ويعايشها إلى درجة التقمص والتوحد فيها، وذلك لاعتماد الكاتب فيها على عناصر أساسية تتمثل في السرد، والحكاية وجمالية الإيقاع، وحيوية التعبير، والحوار الذي أكسبها حركة مرنة، بسبب وجود قوة الشعور والإحساس فيه، بلغة تعبيرية بعيدة عن التنميط اللغوي، والتقعر في قاموسه.

محمد خليل معتوق



متابعات... متابعات... متابعات

الضوء المنير

على المصباح في

جرت مؤخراً في كلية الآداب بجامعة دمشق . مناقشة بحث أُعدَّ لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية أعده الطالب:"محمد عصام قره بلا"، بإشراف "أ.د. محمد أحمد الدالي" . ونظراً لأهمية البحث . نقول: بحث

[57] جريدة (المجد) السنة السادسة –العدد 280- 25 تشرين أول 1999م، ص10.

لأن الطالب أعطى مصطلح التحقيق بعداً علمياً تجاوز حدود المصطلح المتعارف عليه حيث عقد دراسة علمية موثقة تناولت تحقيق النص ومادته ومنهج المؤلف وخصائصه فيه . وكثافة المادة العلمية المطروحة فيه؛ فإنني سأكتفي بالإشارة لمضمونه مما يُحرض القارئ المهتم على المتابعة والعودة إلى المنبع...

***

أولاً: في أهمية المخطوط ومبررات تحقيقه:

حظي علم النحو بما لم يحظَ به كثير من العلوم قديماً وحديثاً؛ فهو قسطاس لغتنا العربية المستقيم، ومقياسها المتّزن القويم، أداة المتكلّم، ووسيلة المتعلّم، والمدخل إلى العلوم العربية والإسلامية الغنية المتنوعة... لذلك انصرف الأعلام من أسلافنا إلى العناية به... وخلّفوا لنا تراثاً نحوياً نفيساً، انتهى إلينا معظمه... ثم أتت الدراسات النحّوية الحديثة... التي تنوعت مقاصدها وموادّها... وتناولت بالدراسة كثيراً من موضوعات النحو وأعلامه... والدراسة التي نحن بصددها واحدة من الدراسات الجيدة. لأنها معطوفة على واحدة من الدراسات الهامة حيث يعدُّ . تاج الدين الإسفراييني الشهير بالفاضل . واحداً ممن عنوا بشرح . المصباح في النحو . لأن الأصل الذي قام عليه هذا الشرح . "المصباح في النحو" . للإمام المطرزي . اجتمع له من الميزات في المادة والمنهج.. ما جعله من أفضل المقدمات النحوية التي حظيت بعناية طلبة العلم؛وذلك لدقة ترتيبه وسهولة تناوله فأقبلوا عليه يقرؤونه ويتدارسونه ويستنسخونه فكثرت نسخه، وطار صيته مما دفع صاحب الرسالة إلى تحقيق كتاب "الضوء المنير على المصباح في النحو".

ثانياً: في أهداف الرسالة:

1 . الكشفَ عن شخصيّة نحوية لم تشتهر في عصرنا، كان لها خطرها في الميزان العلميّ في عصرها؛ والتعريفَ بمصنفاتها؛ ودراسة بعضها.

2 . المخطوط المحقق يعْرض الكتب الجليلة التي صُنِّفَت في شرح كتاب "المصباح في النحو" للإمام المطرزيّ. وفيه يظهر علم الفاضل الإسفراييني وسعة اطلاعه وعلوّ منزلته في العربية.

3 . بيان أهمية "نظرية العامل" في نحونا العربي التي كانت المحور الأساس الذي دار حوله كتاب "المصباح في النحو" للمطرّزي ومن ورائه كتاب "الضوء المنير على المصباح في النحو" للإسفراييني...

ثالثاً : في هيكل الدراسة وتصميمها:

أدت طبيعة الرسالة إلى أن تكون في قسمين؛ القسم الأول هو الدراسة وكانت في بابين تعقبهما خاتمة.

تحدثَ في الباب الأول منهما عن "سيرة المطرزي الذاتية والعلمية" وخُصِّصَ الفصل الأول منه لـ"سيرته الذاتية"، اسمه ونسبه وكنيته ولقبه"؛ ومولده ثم تحدثَ عن أخلاقه ومكانته وأولاده ومذهبه الفقهي وحجته...

أما الفصل الثاني منه فقد عقدهُ للحديث عن "سيرته العلمية" فذكر "شيوخه" و"تلامذته" و"مصنفاته"

مرَّتبة على حروف المعجم، وذكر صفاته وطبعاتها . إن كانت مما طُبِعَ . مقدماً "المطبوعة على المفقودة ثم أثبتَ ما رُوِيَ في مصادر ترجمته في شعره.

أما الباب الثاني منهما فكان لـ "سيرة الفاضل الإسفرايينيّ الذاتية والعلمية ودراسة كتابه "الضوء المنير على المصباح في النحو". وكان في ثلاثة فصول تناول الفصل الأول منها "سيرته الذاتية . اسمه ولقبه ونسبته"، وما وقع في ذلك من اختلاف ثم تحدَّثَ عن "مولده ووفاته"، وخصص الفصل الثاني منها لـ"سيرته العلمية"، فحاول استجلاء "شيوخه وتلامذته"، ثم أحصى ما ذكرته كتب التراجم وآثار المؤلفين والمصنَّفين على قلته... ورتبها على حروف المعجم بادئاً بالمطبوع منها، ومثنياً بمخطوطها؛ ذاكراً صفتها أو طبعاتها إن كانت ممّا طُبِعَ. ثم أتبع ذلك بحديث عن "ثقافته" وما حصّله من فنون من العلم متنوّعة ثم أعقبَ ذلك بحديث عن "صفاته وأخلاقه... مستنبطاً من دراسة مصنَّفاته المتعدّدة... خصائصه التفكيرية والتعبيريّة. ثم درس "مذهبه النحوي" "آراءه النحوية . المصطلحات النحوية التي استعملها...".

وتناول في الفصل الثالث منها دراسة كتاب "الضوء المنير على المصباح في النحو" "مادة البحث وعماده؛ فابتدأ أولاً بـ"نظرة في موضوع الكتاب" ثم شرح "نظرية العامل في النحو العربيّ" المحورَ الأساس الذي دار حول الكتاب فتحدث عن "الإعراب وظهور فكرة العامل"، وانقسام الكلمات . بحسب قبولها الحركة الإعرابية التي هي أثر لعمل عامل . إلى مبني ومعرَب؛ وأضربِ الإعراب التي هي:الرفع والنصب والجر . أو الخفض . والجزم، وعن قسمي العوامل ثم تحدث عن "العوامل المعنوية"؛ وهي "رفع المبتدأ، ورفع الفعل المضارع.

وعامل الصفة في رأي "الأخفش"، وبعض العوامل المعنوية عند أهل الكوفة من مثل: "الصرف، والخلاف، والإسناد أو الفاعلية، والمفعوليّة والمصدرية؛ والتقريب..".

ثم وضَح "منهج المؤلف وخصائصه في كتابه"، وكان أبرزها:

1 . إعراب بعض الكلمات القرآنية.

2 . تمييزه أقوال النحاة ضعيفها من قويها.

3 . ذكر بعض الشواهد من القراءات المنسوبة.. وذكر عللها من جهة العربية والتفسير.

4 . شرح الكلمات التي يراها غامضة أو بحاجة إلى جلاء أو بيان.

5 . ضمَّ الأشباه إلى أشباهها والنظائر إلى نظائرها.

ثم أخذ عليه "بعض المآخذ"، منها:

1 . إهماله نسبة أكثر الشواهد الشعرية والقراءات إلى أصحابها.

2 . اختياره بعض الأوجه الإعرابية الضعيفة.

ثم تحدث عن شواهده التي تمثّلت في خمسة أضرب وهي:

1 . أقوال العرب والأساليب والأمثلة النحوية.

2 . شواهد القرآن الكريم والقراءات القرآنية.

3 . شواهد الشعر والرجز.

4 . أمثال العرب.

5 . الحديث الشريف والآثار.

ثم تحدث عن "مصادره" في كتابه، وهي قد شملت على أمات كتب العربية (النحو . اللغة . الشعر . الأمالي . البلاغة....).

وأمّا الخاتمة فقد ضمت ملخصاً عن بابي الدراسة وفصولها:

أما القسم الثاني من الرسالة فهو تحقيق كتاب: "الضوء المنير على المصباح في النحو" صنع له مقدمة ذكر فيها مخطوطات الكتب السبع ووصفها ثم بيّن المنهج المتبع في التحقيق والتعليق وألحق به الفهارس الفنية العامة التي تسهل الوصول إلى مادة المخطوط والتعليق عليه...

***

وفي الختام نقول:

إن السيد عصام قره بلا . معد الرسالة. قد جمع بين التحقيق والدراسة وأحسن الاختيار عندما حقق نصاً نحوياً قديماً... لأن هذا العمل يُعد من أقصر الطرق وأفضلها للتخصص في النحو...

الأرقم الزعبي.



حوار... حوار... حوار

شاعرة القدس الحالمة

سميرة الخطيب

"هبت على مكتبي عاصفة على شكل امرأة أخرى تدعى سميرة الخطيب وهي مزيج من شاعرة وكاتبة لاذاعة، وغاضبة وذات شعبية لا تصدق في أحياء الفقر بالقدس وفي المناطق المحتلة منذ عام 1948م بين عرب الجليل والمثلث.

منذ جاءت مع وفد وخلفها صف طويل جداً من الدعاوي وقد حددت مبالغ زهيدة للقادرين على الدفع ثم انتظم عمل المكتب بعد أن زجت سميرة أنفها في جميع القضايا بإعداد الملفات معي باللغة العبرية إنها تحفظ فصولاً من التوراة العبرية".

-هذا ما قالته المحامية اليهودية (ليئا تسيمل) في حديث صحفي أجرى معها في لندن عن الكاتبة

والشاعرة سميرة الخطيب.

تضيف المحامية التقدمية إحدى قيادات "حركة ماتصين" المعادية للصهيونية، -وهكذا وصلنا- حسب مخططات سميرة إلى تكوين حزام من الصحافة العالمية ضيق الخناق على محاولات الصهاينة لإسكات صوتي ومن ثم أسسنا لجنة الدفاع عن السجناء السياسيين وعلى مائدة الطعام في مطبخ سميرة أجرى الصحافيان البريطانيان جميع مقابلاتهما التي انتهت بالتقرير الذي نشرته صحيفة "صندي تايمز" البريطانية في 1977/6/19 حيث أبرزت 8 صفحات وثائقية مصورة أثبتت فيها نذالة وسائل التحقيق والتعذيب الصهيوني ضد العرب".

وعندما سئلت المحامية عما حدث بعد ذلك لسميرة نتيجة انتباه عيون الاستخبارات لجهودهما، أضافت لقد اعتدى عليها في البيت والعمل والمحاكم العسكرية كانت تهتم بالتفاصيل مثل إحضار طعام للسجناء الذين ليس لهم أسر في الداخل وهم لبنانيون ومصريون وعراقيون وسوريون وبعض الفلسطينيين كما كنا نتدبر دفع المبالغ الزهيدة لمصروفهم الشهري في السجن، ثم إن لها طريقة فذة في مقابلتهم. تخيل فدائياً يعبر الحدود لإجراء عملية مسلحة يلقى القبض عليه، ويعذبه الصهاينة في سجون منقطعة عن العالم ثم يؤتى به إلى المحكمة العسكرية فيقف وحيداً بين ذئاب لا تتكلم إلا العبرية، تخيله في القفص وفجأة تدنو منه شابة مبتسمة شامخة الرأس وتقول بعربية شعرية:

"أهلاً وسهلاً في وطنك فلسطين"

نحن هنا معك وهناك آلاف الأبطال سبقوك إلى السجون الصهيونية.

غمامة وسوف تنقشع قريباً.

ثم تمد له الطعام البسيط الذي أحضرته وتجلس معه في الاستراحة يتكلمان ويأكلان.

كان الفدائيون يشرقون سروراً وثقة، وكانت بالتالي تتلقى عشرات رسائل الغرام من السجناء ولقد باعت مصاغها وأثاث بيتها لدفع فواتير المكتب وشراء كسوة للسجناء وكذلك لي ولطفلي كان سكان القدس يدعوننا "الثنائي المرح الفقير" وعندما سئلت ليئا تسيمل عن سميرة وأين هي الآن أجابت:

خاصة وأنها عربية ورصدت من قبل الاستخبارات فلقد خفنا عليها إلى أبعد الحدود وكان أن غادرت فلسطين لتهيم على وجهها في العالم".

ذات يوم وفي أمسية شعرية بمدينة عربية طلب الجمهور من الشاعرة سميرة الخطيب قصيدتها التي كتبتها في "أحد الثائرين" وانفعلت سميرة مع الجمهور الذي لم يتوقف عن التصفيق وطلب إعادة القصيدة أكثر من مرة، وكان ذلك، فالثائر يجسد الرمز الرجولي في هذا الجزء من الوطن بالنسبة للشاعرة وهي التي تعلق صوره في كل أركان بيتها ولكن مثل هذا العشق له ثمنه الغالي وكان على سميرة أن تعرف أنها لم يعد مرغوباً فيها وهكذا واجهتها المشاكل دفعة واحدة وتخلى عنها الأصدقاء وكان عليها أن تهاجر إلى خارج الوطن الذي يحضن العاهرات وأنصاف الرجال وتحمل روايتها الحلم التي لا تجد الناشر الشجاع ليس هناك من مكان لمثل سميرة، ومشاريع الأصدقاء في إصدار صحيفة أو مجلة غير مدجنة أجهضت وهكذا وجدت نفسها لوحدها تحرث في البحر.

وهذا ما دفعها إلى أن تكتب في صحيفة الوحدة:

"الوطن ممزق بمقص سايكس بيكو، كل ما فيه يتسرب وينقص ما عدا الدول بين المحيط والخليج ونظل نمتد نحو الأفق، نحاول أن نطال السحاب، لكي نرتفع عن حدود لم نصنعها ولم نحطمها بعد، ونشد على أيدي جميع مبدعي هذا الوطن".

وفي سؤال للكاتبة سميرة الخطيب عن نفسها أجابت:

أنا واحدة من مدينة القدس منفتحة على العالم، على استعداد أن تشتري الخير من الرب لتوزعه على العالم ليصبح كل إنسان أحسن مما هو.

-تطرق الحديث للماضي الطفولي والإحساس الواعي بهذا العالم وما لم يصادره النسيان. أضافت:

أتذكر سنة أولى ابتدائي -كنت أصغر الطالبات رحت أزور صاحبتي اسمها (وداد) أوصلتني عند مغادرة منزلهم إلى رأس الشارع وقالت لي:

سيري على طول إلى أن تصلي بيتكم.

كان الطريق طويلاً وكان بيتنا في أطراف الكرة الأرضية أوصلني رجل (بائع خبز) كانت الوالدة قد أخبرتني أن لا ألتقي بالرجال ولكنه التعب، وصلت البيت سألت والدتي هل أنت أمي؟

كان أخي بملابسه غريباً عني، نمت وسألت أمي ثاني يوم -أنت أمي؟... حاولت أن تساعدني بطيبتها كنت أسأل أخي أيضاً، هذا الشعور كنت أتذكره حتى بالنوم.

أتذكر طفولتي بشكل ملون خرافي، أزقة القدس القديمة الكنائس والمسجد الأقصى -الزوار، المظاهرات ذكريات سبع سنوات، أختي نادية المتحذلقة التي لا تحكي إلا الإنجليزي، والقطط والكلاب التي ربيناها أذكر أحد الأولاد كان يضرب أخي مروان ورغم خوفي هجمت عليه وأنا غير واثقة فهرب مني محمد ومن يومها شعرت بمكانتي في الشارع.

هذا الموقف ولد عندي إحساساً بالتحفز في كل المواقف ومع ذلك تولد عندي شعور الخشية من الهزيمة لهذا أخوض معاركي بإصرار.

كان أول ما كتبته -(بيان رقم 1)- بخصوص احتلال إذاعة القدس بشارع الزهراء، وهي إذاعة هزيلة.

وفي ثالث إعدادي سنة 1963م فعلاً احتللنا الإذاعة، كانت معي صديقة من الجزائر اسمها (نبيهة مسعود مجاهد) ابنة الكاتب الجزائري والمؤرخ الذي كان مطارداً بالجزائر، ولم نستطيع تشغيل الأجهزة وإذاعة البيان (رقم 1) يومها عرفت أن البيان وحده لا يكفي، فالمفروض وجود من يمسك البلد من النواحي الأخرى.

كانت طفولة عامرة (بيان رقم 1)- استدعى والدي ثاني يوم للمخابرات ودفع عني كفالة وكتبت أول قصيدة وطنية لم تكن جيدة على الإطلاق رسمت فيها نفسي شهيدة، وشتمت أهل البلد الذين لم يحتلوا بقية المرافق.

س) ليكن الحديث عن الأدوات الفنية الإبداعية وتعاملك معها؟

وجدت نفسي في البداية مع القصة (كتبت قصة عاطفية اسمها -ليالينا عام 1964م وعندما اطلع عليها بعض المهتمين بالأدب في فلسطين كانوا يسألونني -ليس من المعقول أن تكوني أنت من كتبها نريد أن نعرف كاتبها الحقيقي، ولا تزال (مخطوطة) في (بيتنا) بالقدس، كانت محاولاتي مع القصة لفترة ومن بعد اتجهت إلى الشعر كان عاطفياً ثورياً شتائم للشعب.

وفي فترة إقامتي بأمريكا كان الحنين والشوق يأخذ جو قصائدي. ويطبعها بالرومانسية.

في أمريكا بدأت كتابة رواية (حيث تشرق الشمس) سنة 1966م كتبت منها فصول باللغة الإنجليزية، أخذها أحد الأساتذة ولم يرجعها بعد ذلك.

بعد الحرب عام 1967م أعدت كتابتها واعتز بها لأنها أكثر ما أحسسته نابع من مشاعري، ولقد تعذبت لمدة 7 سنوات حتى أقرر النهاية لأنني متعاطفة مع بطلها وكان الأصدقاء في القدس يسألونني هل مات (بكر) أم لا.

وفي لحظة مرارة عشتها على (جسر اللنبي) ونتيجة الإهانة والتحقير والعذاب الذي عشته رجعت وكتبت الفصل الذي مات فيه البطل بكر وكان عزاء حقيقياً بالنسبة لي عشته بمرارة، لقد أصبحت أعايش حقيقة بطل رسمته بقلمي، وأنا جداً مغرورة أنني كتبت هذه الرواية حتى إذا لم تر النور مطلقاً، فهي حالة نفسية استعصت على الإجهاض.

س)أقرب الألوان الأدبية التي تجدين فيها نفسك؟

إن الحالة النفسية هي التي تفرض الشكل الفني، ولو كنت أملك الراحة المادية لتفرغت لكتابة الرواية.

المقالات القصيرة التذكارية لوحات تشدني يومياً، قد أجد في جملة صغيرة ما يشدني لكتابة مقالة.

س)ماذا عن تجربة المحاماة؟

عام 1975م بدأت المحاماة في عام 75م أصبحت أعايش قضايا الإنسان ومحاولة كسب التأييد للقضية الفلسطينية كانت الحوارات الحادة مع الصهاينة قد مكنتني من التعامل معهم بصلابة، إتقاني اللغة العبرية مكنني من قراءة أغلب الكتب، في عام 75م التقيت مع أختي (ليئا تسيمل) المحامية وهي يهودية فلسطينية، كانت تبحث عن عربي يشتغل معها بالمكتب، لم يكن معها نقود ورحت لها بعد عودتي من أمريكا وابتدأنا العمل معاً، وكانت متخصصة في الدفاع عن الفلسطينيين الفدائيين وتعيش أفقر الظروف في الدنيا –في أول الأمر استطعنا أن نسير المكتب من ثمن بيع أثاث عائلتي.

بعد أن عرف أهل القدس أنني أشتغل معها انصبت كل القضايا علينا كان الفقراء يعرفون أننا مدافعين عنهم ولو لم يكن معهم نقود يدفعونها، ومع أن بعض الأثرياء يترددون على مكتبنا فإننا لم نكن نطلب إلا مبالغ زهيدة منهم –كنت مسؤولة عن كل ما بالمكتب أدفع ما عليه من مستحقات.

كان زوجها من النماذج المناضلة الحقيقية ضد الصهيونية، كنت أذهب إلى الجامعة العبرية مع الطلبة العرب بكلية الحقوق ونتيجة ارتفاع الأقساط لم أحقق حلمي، وكانت من ضمن أخطائي أنني استمعت لمن كان يقول لي أن لا أدرس بالمؤسسات الصهيونية وقد ساعدني على العمل القانوني لغتي العبرية.

أذكر قضية (فندق سافوي) التي أحرقوا فيها فدائياً حيّاً وقذفوا به من الفندق إلى جانب قتل حوالي ستة وبقي خمسة فدائيين على قيد الحياة ثلاثة مصريين واثنان من فلسطين، وكان من ضمن المحامين علي رافع و(ليئا تسيمل) وقد نبهت نظر هيئة المحكمة إلى عدم توافر وجه حق في المحاكمة لأن المصريين يملكون زورقاً خاصاً له الحرية في تجواله بين مدينتي بيروت والإسكندرية ولأن العدو الصهيوني احتجز الزورق خارج مياهه الإقليمية فعلى المصريين أن يرفعوا دعواهم المتمثلة في الخطف من أعالي البحار وتعطيل زورقهم

والأضرار التي لحقتهم مادياً ونفسياً –أمام محكمة العدل الدولية– وعندما عرضت القضية بهذا الشكل تراجع الإسرائيليون بشكل عجيب، وأطلق سراح المصريين الثلاثة وصدر الحكم بالإعدام على فلسطيني وخفف إلى مؤبد، والثاني مؤبد.

كان واضحاً أن الصهاينة حتى إذا أخذت ليسانس الحقوق سوف يمنعوني من ممارسة مهنة المحاماة لأن أصعب الأمور اعتقال محامية في إسرائيل.

س)ما أسباب الخروج من القدس؟

أولاً ظروف صحية، فقر دم، وظروف سياسية.

وقد توجت نضالاتنا بالداخل بتقرير (الصندي تايمز) بتاريخ 1977/6/19م يوم عيد الميلاد (ليئا تسيمل) وقد أثار حفيظة الإرهابي بيجن بشكل لا يصدق.

وعلى أثره أصيب بذبحة وفي الواقع أصيب بسعار نتيجة قيام صحيفة موالية لإسرائيل بنشر تقرير من 8 صفحات بالصور والشهادات يساوي بعض الممارسات الصهيونية والنازية في سلوكهما وقد نصحوني إثر ذلك أن أتغيب عن البلد لفترة خاصة وأن المضايقات معي بدأت في الشارع وفي البيت وعلى التليفون –وفي خروجي على جسر اللنبي اعتقلني الصهاينة وصادروا كل الأوراق التي أحملها بما في ذلك ديوانين شعريين لي هما (القرية الزانية –40 قصيدة إلى مشعل) ومخطوطة (تنحوا أيها السادة فأنا سأمسك الزمام) وهو ديوان شعر إلى جانب شهاداتي الدراسية والتقارير الطبية.

كان من المقرر أن أسافر إلى جنيف حتى أدلي بشهادة إلى لجنة حقوق الإنسان السويسرية، سافرت إلى فرنسا، وأدليت بشهادتي بها وأيضاً إلى سويسرا وهولندا وجاءني بعض الأصدقاء خصيصاً من فلسطين وطلبوا مني أن لا أرجع، سافرت إلى بريطانيا، قابلت إنساناً نبيلاً من اسكوتلندا وهو رئيس مهرجان العالم الإسلامي وكان مستعداً أن يقف إلى جانبي هو وزوجته حتى أحصل على اللجوء السياسي في بريطانيا لا أتصور أني مدينة إلى شخص في العالم بقدر ما أنا مدينة له فحبه للعرب والمسلمين بدأ في الخمسينيات عندما كان كل الغرب يهاجم العرب والإسلام، والعجيب أن هذا الرجل الذي صور أكبر الأفلام الوثائقية في العالم للقدس كان وراء المهرجان الإسلامي الكبير في بريطانيا عام 1976م والذي يسعى الآن لترميم المسجد الأقصى ومكتبة الأزهر ويبكي حرقة على التاريخ العربي الإسلامي الذي يندثر ويضيع من أيدينا هذا الإنسان بكل وفائه لا يجد جهة عربية تدعم مشاريعه التي هي في حقيقتها مصالح للتاريخ العربي الإسلامي.

عشت ببريطانيا من أغسطس 1977م إلى شهر نوفمبر عام 1979م اشتغلت بالصحافة في جريدة المنار لصاحبها رياض الريس، ثم اشتغلت في مجلة 23 يوليو، وإلى جانب هذا كنت أحاضر في القضية الفلسطينية وأحاول أن أرفع يدي وصوتي كشاهدة عصر ضد الصهيونية وأهم ما أشعر بالفخر به (تأسيس صندوق الجليل الثقافي) مع إخوة من عرب الجليل والمثلث المنطقتين المحتلتين منذ عام 1948م وكان هدف الصندوق تعليم شباب عرب الجليل والمثلث ومساعدتهم على مواصلة التعليم العالي الذي تحول بينهم وبينه الظروف المادية وكانت شروطنا أن يعود الطالب بعد نهاية تحصيله إلى قريته ليساعد سكانها خاصة الطلبة الذين يلتحقون بكليات الطب.

بعد ذلك سافرت الشاعرة سميرة الخطيب إلى الإمارات العربية واشتغلت بصحيفة الوحدة ومجلة الظفرة التي كان يصدرها الزميل محمد محفوظ وتصدر من لندن.

ومن الخليج إلى نيويورك فالمدن العربية تستكثر على شاعرة أن تكتب قصيدة تخرج عن ناموس القبيلة.

فالتجربة داخل الوطن العربي قاسية ومريرة خاصة بالنسبة للكاتب والمفكر أنها مسألة حياة أو موت مع غياب الحد الأدنى من شرف التعامل بين المبدع والمخبر من ناحية وبين المبدع وتجار الورق المرتزقة والسماسرة من ناحية أخرى.

حوار زياد علي.



قراءات... قراءات... قراءات

بحوث

العدد الماضي

تُعد بحوث العدد 368 لشهر كانون الأول عام 2001 بحوثاً متميّزة بالنسبة لبقية بحوث الأعداد الماضية، نظراً لأن هذه البحوث كُتبت بأقلام باحثين متخصصين أولاً، ولأنها زاوجت بين التراث والمعاصرة ثانياً، وقد اتسمت جميعها بالرصانة، والبحث العلمي الجادّ.

حفل العدد بالبحوث الآتية:

1-التناصّ في الشعر، محمد عزّام.

2-الموت في الخيال البحري. د. أحمد عبد القادر صلاحية.

3-الشعر والفكر. محمد راتب الحلاّق.

4-الأسطورة بين الدين والفكر. غزوان أحمد علي.

وسنقّدم عرضاً سريعاً لهذه البحوث القّيمة بغية تقديم فكرة موجزة عن أهمّ النقاط التي وردت فيها:

أولاً: التناص في الشعر: محمد عزّام

يأتي هذا البحث استكمالاً للدراسات التي آلى محمد عزّام على نفسه إنجازها، بعد سلسلةٍ من الدراسات النقدية (الحداثية) والمتتبّع لمؤلفاته يدرك أن الباحث صاحب مشروعٍ نقديّ ضخمٍ، قطع فيه شوطاً بعيداً، وقد تميّز بمتابعته النقدية لأحدث النظريات النقدية في العالم، والوقوف عليها، ومن ثم تقديمها للقارئ العربي بحلةٍ مناسبةٍ، كان قد ابتدأ نسجها من قبل نقاد المغرب العربي وقلّةٌ غيرهم في الوطن العربي.

يبدأ البحث بتعريف (السرقات الشعرية). وموضوعها الذي يُعدّ من أهم الموضوعات التي أولاها نقّاد الأدب كثيراً من اهتماماتهم بغية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها.. فلجأ النقاد إلى (الموازنة) بين أديبٍ وأديب اتفاقاً واختلافاً، ووقفوا عند الجدّة والابتكار، أو التقليد والإتباع.

ثم يعرض لتاريخ (السرقات) الشعرية في النقد الأدبي الذي توافر عليه النقّاد بعد أن فتح لهم الشعراء أبواب الموضوع ليدخل منه كثيرون: مهلهل بن يموت في كتابه (سرقات أبي نواس) وابن قتيبة في (الشعر والشعراء) ثم ابن أبي طاهر وابن عمار اللذان وضعا كتاباً في (سرقات أبي تمام) وكذلك بشر بن يحيى، والصولي، والجاحظ، وابن بكار، وابن العلاء السجستاني وابن طيفور وابن المعتز الذي يرى الشاعر لا يُعذر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى..، وتوالت أعمال ابن طباطبا (عيار الشعر) الذي ميّز فيه بين نوعين من السرقات: (الإغارة) و(الاستعارة) الأولى سرقة صريحة، والثانية حسنُ أخذٍ.. ولم يهتم قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) بالسرقات رغم احتفائه بالمعاني بينما اهتم أبو الفرج الأصفهاني بالسرقات في (الأغاني) ولكنه فضّل عليها مصطلح (الأخذ) موظفاً تسعة مصطلحات هي: الانتحال- الإغارة- النقل- التضمين- السلخ- الأخذ- السرق الخفي- المصالتة.

وفي (الوساطة بين المتنبي وخصومه) يقف القاضي الجرجاني عند المصطلح بغير تسّرع، فحظّر على نفسه الإسراع في إصدار الحكم، ولم يَر لغيره بتّ الحكم على شاعر بالسرقة، لأن التراث في نظره ملكٌ لمن تصرّف فيه، وقد أخرج من (السرق الصحيح) كلاً من (التوارد- المعاني المشتركة بين الشعراء- الاقتباس من القرآن الكريم- إذا أتى متقدّم بمعنى مبتذلٍ، ثم جاء متأخر فأخذ معناه...) وركّز الجرجاني على مصطلحاتٍ هادئةٍ من مثل (النقل- والقلب والنقض- والإلمام- والملاحظة- والاحتذاء- والتناسب).

ثم يعرض للآمدي الذي لم يكن يرى في (السرق) عيباً كبيراً، والحاتمي الذي خصّ السرقات ببحثٍ واسعٍ في (حلية المحاضرة) ذكر منها نحو عشرين نوعاً: الانتحال- والاختزال- والاقتضاب- والاستعارة- والإحسان- والإساءة- والنظر- والإشارة- والنقل- والعكس- والتركيب- والاهتدام- والسابق- واللاحق- والمبتدع- والمتّبع.. إلخ..

أما أبو هلالٍ العسكري في (الصناعتين) فيقسم المعاني إلى نوعين: عامةٍ، وخاصةٍ ثم يستعرض آراء ابن رشيق القيرواني، وعبد القاهر الجرجاني ويقف عند ابن الأثير الذي يجد أن السرقة تكون في المعاني الخاصة على ثلاثة أنواع:

1-النسخ: *وهو أخذ اللفظ والمعنى برّمته.*

2-السلخ: *وهو أخذ بعض المعنى.*

3-المسخ: *وهو إحالة المعنى إلى ما دونه.*

ثم ينتقل إلى النقاد الأندلسيين الذين أخذوا معظم مادتهم عن المشارقة، ابن عبد ربه، وابن شهيد الأندلسي، وابن بسّام، وأبو البقاء الرندي صاحب (الوافي في نظم القوافي) الذي رأى أن التخلّص من السرقات يكاد يمتنع، وجعلها في ثلاثة أنواع:

1-السرقة. وهي تسعة أنواع.

2-ما يشبه السرقة، وليس منها. وهو ثلاثة أنواع.

3-الأخذ، وهو ليس بسرقة. وهو ثلاثة أنواع أيضاً.

وأما حازم القرطاجني، فقد مرّ سريعاً بالسرقات في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

ويقف الباحث عند مواقف النقّاد من السرقات التي تندرج في موقفين متباينين: التعصّب المضني، والتسامح الكثير.

وينفي النقدُ عن الشاعر الجاهلي تهمة السرقة بينما يلصقها بالمحدث، فتعصّب أبو عمرو بن العلاء للقدماء، ورفض الاستشهاد بشعر المحدثين وكذلك الأصمعي، وعدد من علماء العربية ونقّاد الشعر – دون وجه حقٍ– لأسباب منها الحاجة إلى الشاهد النحوي واللغوي وقلّة الثقة بالمولدين..

ولدى البحث في مصطلحات (السرقات الشعرية) الكثيرة التي تجاوزت الثلاثين، يصنّفها في فئتين: مصطلحات (تناصّ) لا (سرق) ومصطلحات (إشكالية).

أما الأولى فهي: الأخذ – الاقتباس– التضمين– العقد– النقل– الاستعارة– الإلمام والملاحظة– الموازنة – الاحتذاء– التناسب– الاجتذاب والتركيب– كشف المعنى – القلب والنقض– التكافؤ– التقصير– المجدود– الاختلاس – السرق الخفي– الموارِدة– الاهتدام– والاصطراف.

وأما الثانية فهي: الانتحاب– الانحلال– الادّعاء– التنازع– الإغارة– المرافدة، ثم ينتقل الباحث إلى (السرقات) على ضوء (التناص) فيقف عند التقليد والاحتذاء الأمران الملازمان لطبيعة الحياة، ولا بدّ للاحق من التأثير بالسابق والتأثّر والتأثير لا يمكن إنكارهما، وإلاّ أصبح كل شاعر عالماً خاصاً بذاته...

وشغلت (السرقات الشعرية) النقاد طويلاً على امتداد التاريخ النقدي، فأيّدوا حيناً وعارضوا أخرى، لكن الباحث يأخذ على هؤلاء المنشغلين بالسرقات أنهم صبّوا جهودهم في قضية خاسرةٍ، "ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التأثّر والتأثير، لكفاهم ذلك شرّ القتال، ولجاؤوا بمسائل أجدى للنقد والأدب، وذلك أن معالجة قضية (السرقات) أخرجت النقد عن قضاياه الأساسية، وجعلته يقدّم شهادة عجزه، بعد أن أصبحت باباً ثابتاً من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية، ثم استقلّت في العصر الحديث بكتبٍ مفردة لدى اثنين من المعاصرين هما: بدوي طبانة، ومصطفى هداره".

لقد عقد أبو هلال العسكري في (الصناعتين) فصلاً خاصاً في (حُسن الأخذ) رأى في الأخذ عن الأقدمين مسألةً عاديةً، شريطة أن تكتسب الأفكار ألفاظاً لدى اللاحقين وتبرز في معارض من تأليفهم، وفي غير حليتها الأولى، لأن المعاني مشتركة بين الشعراء وإنما تتفاضل في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. والمتقدّمون أجمعوا على تداول المعاني ومثلهم المتأخرون. فليس في الأخذ عيبٌ إلاّ إذا أُخذ البيتُ بلفظة ومعناه أو أخذه الشاعر فأفسده، كما فعل النابغة الذبياني حين أخذ قول وهب بن الحارث:

تبـــدو كواكبـــه والشـــمس طالعـــةٌ

تجـري علـى الكـأس منـه الصـابُ والمقـرُ

فقال النابغة:

تبـــدو كواكبـــه والشـــمس طالعـــةٌ

لا النـــور نـــورٌ، ولا الإظـــلامُ إظـــلامُ

ثـم يـورد الباحـث شـواهد متعـدّدة علـى فسـاد الأخـذ، أتـى بعـدها علـى المعـاني لـدى العسـكري فـي (الصناعتين) وقد جعلها على ضربين: ضربٍ يبتدعه صاحب الصناعة وآخر يحتذيه على مثال متقدّم، وقد جعلها القاضي الجرجاني في (الوساطة) ثلاثة أنواعٍ: عامة، ومبتذلة، ومختصة.

أما المعاني المبتدعة فهي المبتكرة، والتي اشتهر فيها أبو تمام كقوله:

لا تنكـــروا ضـــربي لـــه مَـــنْ دونـــه　　مـــثلاً شـــروداً فـــي النـــدى والبـــاسِ

فـــالله قـــد ضـــرب الأقـــلّ لنـــوره　　مـــــثلاً مـــــن المشـــــكاة والنبــــراسِ

والأمثلة تستعصي على الحصر...

ويُختم البحثَ بقناعةٍ تامةٍ مؤداها:"إن (السرقات) لم تكن سوى قضية خاسرة في النقد الأدبي، أُريق من أجلها مدادٌ كثير دون طائل، وأنـه كـان من الأجدى أن تناقش قضية (التأثّر والتأثير) فهي أولـى، لأنهـا لا تجعل الآخذ (سارقاً) بل (متأثّراً) ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثّرة (نصوصاً غائبة) أسهمت إلى حدّ كبير في إبداع النصوص التالية".

إن هذه الإطلالة على البحث تضعنا أمام عملٍ جادّ يظهر فيه أثر الاستقصاء والتمحيص في كتب النقد العربي القديمة، ومن هنا تبدو أهمية هذا البحث الذي سيكون فصلاً في كتاب عن (النصّ الغائب) يطبعه اتحاد الكتاب العرب في نهايةعام 2001 وتتجلّى أهميته في موضوعاته التراثية التي تتبوأ مكانةً مرموقة بين جملة ما يصدر من كتب نقدية معاصرة.

ثانياً: الموت في الخيال البحري الأندلسي. د. أحمد عبد القادر صلاحية:

تنضوي هذه الدراسة تحت لواء الأسلوب الأكاديمي الذي عهدناه في أقسام اللغة العربية في كليات الآداب حيث يلمّ الباحث بجميع أجزاء الموضوع ويقلّبه على وجوهه المختلفة من شرح وتفسير وموازنةٍ ومقارنةٍ واستقصاءٍ وسوى ذلك مما يخدم موضوع البحث..

يبدأ البحث بتعريفات الموت لدى المعجميين العرب الأوائل واستشهادٍ بآياتٍ من القرآن الكريم، وانتقال معناه من الدلالة الغيبية إلى التعريف بالنقيض إلى رسم حدوده، ولا يزال ذلك المجهول بحاجةٍ إلى مزيد توضيحٍ لأنه "حال خفاءٍ وغيبٍ، يُضاف إلى ظاهرِ عالمٍ يتأخر عنه، أو يتقدّم، تفقد فيه خواص ذلك الظهور الظاهرة". ويجد أن الموت على نوعين :

1-الموت الطبيعي: ويقال له الموت الافترائي والأجل المسمّى..

2-الموت الاخترامي: أي الاستبطالي..

ثم يشرع في دراسة صورة بحر الموت في الشعر الأندلسي، فيوضّح حال تشبيه الحياة والموت وأنهما غير متناقضين، بل هما متكاملان متواشجان، فالله، سبحانه وتعالى: "يخرج الحيَّ من الميّت، ويخرج الميّتَ من الحيّ".

والصورة عملت على تطوير بعض قيم المديح في أثناء الحرب والفتوح وتغيرت مع الظروف والتاريخ،

وغدت غمار البحار إحدى القيم التي يزجيها المدّاح لأنها دليل على الشجاعة والجرأة والإقدام، وتضخمت الصورة وتوافرت لدى ابن دراج.

صليت ونار الحرب يذكو سعيرها وخضت وموج البحر تطفو غواربه

ويقف الباحث عند التوازن اللفظي والموسيقي والذي يكاد يكون مرّصعاً لتوافق أواخر بعض ألفاظ الشطرين، ويسري في صورتين متقابلتين ظاهرياً- مترادفتين- في حقيقة الأمر، تؤدي المعنى المقصود نفسه، وتتكئ على الموروث الشعري وتطوّره، ولعل الشاعر استفاد من المتنبي أسلوباً وصورةً من قوله:

مخاضَ بالسيف بحرِ الموت خلفهم وكان منه إلى الكعبين زاخره

وتطوير الصورة يجعلها فنيةً، وأكثر دقة وتركيباً لتعدّد العلاقات بين عناصرها، وانزياح بعض أماكنها في الشطر الثاني من قول ابن دراج:

وخضت -وقد أعيت نجاةً غريقها وهالت بأمواج المنايا- بحورها

فلم يعد الموت بحراً بل غدا أمواجاً كل موجة تحمل موتاً، وأسند إلى بحور الحرب مهمةَ سكب المنايا، فتغدو الصورة مركبةً ثنائيةً، استفادت من بيت المتنبي السابق والتالي:

حمول على الأبطال في حومة الوغى وموج المنايا للسماء مناغ

ويطوّر (التطيلي) الصورة فيجعل الممدوح ذاته بحر الموت:

تدفقت دون الدين بحر منيةٍ تموج على أعدائه وتحوم

ويشرح الباحث الصورة التي يتدفّق في عروقها تيارّ حماسيّ حركيّ شديدٌ تجلّى في الأفعال ذات الحركة القوية.. ويتجلّى في البيت علو كعب الشاعر الأندلسي في فن الشعر وصنعته البديعة. وذلك في تركيب الصور المعقدة ومزجها مزجاً طبيعياً باقتدارٍ وفنيةٍ فريدتين يجعل منها صورة إبداعية. ويضفي ابن دراج على الحيوان صفات الإنسان. فالجواد له اسم قريب من البحر وهو السابح:

وسابح الشأو ما أقحمت هاديه بحر المهالك إلاّ غاص أو سبحاً

حيث يخلص إلى أن الجواد يندفع غائصاً في اللجج أو سابحاً فيها حتى يبلغ الغاية، وأصل هذه الصورة قول المتنبي:

رأيت ابن أمّ الموت لو أن بأسه فشا بين أهل الأرض لا نقطع النسل

ثم يقف عند شرح العكبري للبيت ويقارن بين صورة ابن دراج وصورة المتنبي، ويجد أن الصورة الأندلسية تتميّز من أختها المشرقية لأنها ذات ثلاثة أبعاد، الجواد فيها يقحم، ويغوص، ويسبح، بينما جواد المتنبي يقتصر على السباحة وقيمةُ العاطفية لا ترقى إلى قيم ابن دراج حيث يشارك الجواد صاحبه في الأفعال والطاعة واليسر والسهولة حتى لكأن الأمر يعنيه أما قول ابن دراج:

وحنّت إلى يوم اللقاء سوابح لها في بحار الموت نحو العدى سبح

فإن الصورة الفنية فيه المركبة المفردة تتبدى في صيغة الجمع، وبهذا تختلف عن صورة المتنبي كما

تختلف في تحديد وجهة السباحة (نحو العدى)، وأن تلك السوابح ليست بحاجةٍ إلى من يقحمها غمار الحرب، فهي تشتاق ذلك وتحنّ إليه وتترقّبه، لتسبح في بحار الموت وتتوجّه تلقائياً إلى الأعداء...

ويقف الباحث عند هذه الصورة فيشبعها درساً، فيجد أن أجمل ما فيها هو ذلك التيار الدافئ الدافق من مشاعر الشوق والحنين والتلهّف المسند إلى السوابح، وأذكى ما فيها هو تسمية يوم الصدام والعراك بيوم اللقاء الذي يشي بدلالتين إحداهما: الحرب، وثانيتهما: الوصال، حتى ليبدو حنين هذه الجياد واشتياقها فرحاً به، وابتهاجاً لشجاعتها وشجاعة فرسانها.

ثم يعرض لنماذج من شعر الأعمى التطيلي الذي غيّر في الصورة وجعل رجال الممدوح يقومون بفعل خوض البحر، وكذلك يمدح ابنُ الحاج النميري أبا الحجاج بن نصر، ويصف أسرته وقبيلته التي تخوض بحر الردى بحرية:

وتشاغلوا بالخوض في بحر الردى ... كتشاغل البحري بالكبّاص

ويدرس أبياتاً لابن دارج في حرب المسلمين مع الإسبان ويشير إلى الترصيع الذي يلفّ البيت، ودلالة البحر التي تنقلب، فيغدو البحر عنصراً إيجابياً يناصر الأندلسيين، ويقضي على أعدائهم:

خاضوا إليك بحارَ الموت زاخرةً ... يمور فيهن موجُ النقع كالظلل

والبحر هنا ليس واحداً وإنما ثلاثة بحار: الموت، والغبار، والجيش، تندمج اندماجاً عجيباً، وتصنع لوحةً مركبةً متعدّدة.. يبدو فيها التأثّر بالقرآن الكريم، واقتباسه من قوله تعالى: "إذا غشيهم موج كالظلل دعوا الله مخلصين له الدين" وبذلك استطاع الشاعر أن يدمج المصدر المائي، بالترابي السمائي، كما يسند العنصر الماضي الحسي إلى عنصرٍ معنوي هو الموت، ثم يسند العنصر الترابي إلى العنصر المائي، بمور الموج، ثم يسند العنصر الأخير إلى العنصر الترابي (موج النقع)...

وبعد هذا التحليل الجميل الذي يقف فيه على الخيال الشعري الأندلسي أو أندلسية الشعر الذي يتسم بالاستيحاء القرآني، في أصل الصورة، ودقّة الاقتباس، وخفاء الإشارة، واستعادة الموروث، والإبداع في تطويره...

يقف عند أبياتٍ لابن بقي، وابن درّاج والسريّ الرفاء وابن خفاجة، ويقف لدى الأخير عند اللون الأحمر الذي يرتديه الشاعر فينحرف عن مساره اللوني المعتاد وانزياحه عن المألوف بإحداثٍ مفاجأةٍ ومفارقةٍ، لأنه ليس ناجماً عن أحد أنواع الأصبغة، بل عن الدم الذي يشربه والرداء لا يصطبغ اصطباغاً بالدم بل يشربه شرباً فيشخّص الرداء ليكون المسقي من الدم، وتكون الحرب هي الساقي، ويكون الفاعل –كذلك– السيف القاطع أداة السقي:

فما أرتدي إلاّ بأحمر قانئ ... سقته الطلى من نصل أبيض صارم

وتبرز الصورة اللونية في انتقاء اللون الأبيض اسماً من أسماء السيف، ووصف حمرة الرداء ونعتها بالقانئة، أي الدم الذي لم يجفّ...

وينسب الأبيات السابقة إلى المرحلة الفنية في الشعر الأندلسي التي تتجلّى فيها سماته في الخيال بالاعتماد على البنية الصورية في التعبير، وازدحام الصور وترابطها العضوي، وتمازجها وتلاحمها

وتوالدها وتناميها، وتكاملها، وتشابكها، وتفرعها، وامتدادها، وارتكاز بنية الصورة على التماثل في الاستعارة والتشبيه البليغ في عملية الإبداع مع تنوّع الألوان، ورصد الحركة، وتناسب الأشكال، وغزارة المحسنات البلاغية، ودقة الجزئيات الموحية، وتضافرها معاً في الخلق الفني، مما يدحض مزاعم بعض الدارسين المحدثين في أن الصورة الفنية في الشعر القديم تشكيلٌ خارجيّ يضاف لاحقاً بعد عرض الأفكار بأسلوب مباشر للتزيين والزركشة الشرح والإيضاح، فليس هنا ثمة انفصال بين الفكرة والصورة، بل نجد الفكرة مصورةً، والصورةُ معبرةً مؤثرةً موحية.

ثم يعرض الباحث للتأثّر بالأدب المشرقي، وبصورةٍ خاصةٍ بأبي تمام والمتنبي ثم يقف عند صورة بحر الموت في الغزل لدى الملك يوسف الثالث، وصورة بحر الموت في غرض الرثاء لدى ابن الزقاق، إذْ يجد لها أصولاً مشرقية لكنها تختلف عنها، وترجح فيها الكفّة الأندلسية التي ينتهي فيها الرثاء إلى نظرات فلسفية وفكرية في الحكمة – عصارة الأيام- كما في قول التطيلي:

وتخـــدعنا عمـــا يـــراد بنـــا منـــيً لبحـــر المنايـــا دونهـــن عبـــاب

ثم يذكر أخيراً أن صورة بحر الموت قد وردت مع أسماء الموت أو ما يرادفه وهي: المنية والمنايا والردى والحمام والمهالك أو ما يشابهه ويقاربه ويجانسه كالعدم...

ثمة كلمة لا بدّ منها بعد الوقوف على الدراسة الأكاديمية المتأنية التي طالعنا بها الباحث هنا هي أن الدراسات الجادّة التي تعتمد على الأسلوب الكلاسيكي، لا تقلّ شأناً وأهمية عن الدراسات الحديثة التي استفادت من النظريات الأسلوبية والبنيوية الحديثة. ما دامت في إطار المعرفة الشاملة والمنهج العلمي.

ثالثاً: الشعر والفكر. محمد راتب الحلاق:

يثبت الباحث منذ البداية الوشائج والأواصر التي تربط بين كل من مفهوم الشعر ومفهوم الفكر، حتى إنهما باقترابهما من بعضهما كادا أن يكونا مفهوماً واحداً في مرحلةٍ من مراحل التاريخ الإنساني، زمن الأساطير التي تختزل فكرة الإنسان عن نفسه، وعن العالم الذي يعيش فيه، وعن علاقته بالظواهر حين كان الإنسان يفكّر بالصور الشعرية التي تفسّر الظواهر بكلامٍ منظوم موزون ذي إيقاع خاصٍ.. وربما كان لذلك أثر كبيرٌ في الاهتمام بالوقائع والارتفاع بها عن اليومي العادي. لذلك وردت الأساطير عند كافة الأمم شعراً.

ثم يتحدّث الباحث عن الأسطورة التي تطوّر مضمونُها بما يتناسب مع التراكم المعرفي الإنساني ورأى أنها مرّت بثلاثة عصور:

آ-عصر الآلهة.

ب-عصر الأبطال.

جـ-عصر الإنسان

وأن الأصل الصحيح للشعر – حسب فيكو- وُجد في العصرين الأولين حيث كان الشاعر وصانع الأسطورة شخصاً واحداً، أو أنهما كانا يعيشان في أجواء واحدة.. ولا يزال الشعر يحتفظ بجذوته متوهجةً، والشاعر يتمتّع بتلك الموهبة الإيحائية، ويمتح من ذينك العصرين البعيدين بوعي أو بغير وعي، ويعدّهما فردوس الشعر المفقود، وقد تمنّى الشعراء المعاصرون العيش في هذه الأجواء. لكنّ الباحث يجد أن هذا

التمنّي لاحقّ لهم فيه، لأن الميزة الأساس في الشعر أنه لم يفقد العصر الإلهي، ولم يفقد صلته بعوالم الآلهة والأبطال، ولم تجفّ ينابيعُ الخيال الخلاّق لديه.

وانحياز الباحث الواضح تجاه هذه الفكرة الجميلة، والتي لم يؤيّدها بشاهد، دفعه للقول: وهذا ما غاب عن كثيرٍ من المفكرين والنقّاد.. بل والشعراء ومن هؤلاء أفلاطون الذي ظن مخطئاً -كما يزعم الباحث- بأن الشعر محاكاةٌ للطبيعة، التي هي محاكاةٌ للمثال والمطلق، ولم يفطن إلى أن الشاعر بما أُوتي من موهبةٍ وقدراتٍ، يشرئب بخياله ليساكن المطلق، وليحاوره... ويناده.. ويتلقّى مباشرةً عنه.. متحرّراً من سجنه...

ويُكثر الباحث من مزاعمه بامتلاك الشاعر قدرةً جبّارةً في التخييل، لم يكن شاعر الأسطورة قادراً على امتلاكها نتيجة ما حقّقه الإنسان من تقدّم مذهلٍ في الميادين كافة..- وهذه النتيجة التي زعم التوصل إليها يمكن أن تكون مضادّة للفكرة الأسطورية ونظرية الفردوس المفقود- ويحاور الفكرة ويداورها بمنطق المفكر لا بروح الشاعر فيقف عند الإنجازات العلمية، ورأي ابن عربي (الآخر) من حيث الصغر والكبر، واكتشافِ أرسطو أن الشعر أكبر من مجرّد الوزن، وقوله: "إن هوميروس هو الشاعر، اما امبذوقليدس فطبيب" مع أن كلاً منهما كان ينتج نصاً منظوماً موزوناً موقّعاً..

ويستنتج من ذلك افتراقُ الشعر عن الفكر، وتميّز كل منهما من الآخر، مع أن مضمونهما واحد، في كثير من الحالات.. فاحتفظ النصّ الشعري باستراتيجيّة التعبير الأسطوري المتمثلة بالغنى الدلالي، وبالنداوة الروحية، وبالدفء العاطفي الإنساني (الذاتي والعام) مع احتفاظه بالصورة، في حين انتحى النصّ العلمي نحو الانضباط الدلالي، والتحديد المعرفي الدقيق...

ثم يعمد الباحث بوعيٍ منطقي إلى المقارنة بين النّصين، من حيث علاقة كل منهما باللغة وبأسلوب التفكير، وبالأحداث التاريخية، ويمكن إيجاز ذلك بالنقاط الآتية:

1-النصّ الشعري واللغة:

ويقف عند وظيفة اللغة كأداة توصيل، ومنتج للنصّ يحرص على الدقة والوضوح وتكافؤ الدال والمدلول، معجمياً، وعرفاً، وتداولاً..

وتكون اللغة في الشعر طرفاً أساسياً، وهي المادة الخام التي تُصنع منها النصوص الشعرية بمضمونها الهامّ.

وفي البنية الشعرية المصنوعة لا عبرة للألفاظ مفردةً، وإنما لانتظامها في سياقٍ فنّي معين. لأن تبديل الكلمات بمرادفها الدلالي كفيلٌ بالقضاء على شعرية النصّ، فاللغة مادّةٌ خامٌ شديدةُ المقاومة.

أما الكلمة عبر تاريخها فقد أسرت الشاعر بمعناها المتداول والملوث، والذي لا يظهر إلاّ بمهارة الشغل.. وتمكّنِ الشاعر من استخدام الألفاظ استخداماً شخصياً، يجعله يرغم الألفاظ على قول ما لم تتعوّد قوله، أو أكثر مما تعوّدت – حسب أدونيس- ويجبرها على الانزياح الدلالي، بحيث يكون أيّ معنى معجميّ لها إما عرضيّ، أو زائد، أو هو الأمرين معاً.

والنصّ العلمي يحرص على معادلة تكافؤ الدالّ والمدلول، غايته الوضوح، ودقة المعنى، يؤيد ذلك ما ورد في كتاب (التعريفات) للجرجاني، بينما النصّ الشعري يسعى إلى تشكيل اللغة في أشكال تعبيريةٍ

باهرةٍ ومُدهشةٍ ومفاجئةٍ، أرّقت الشاعر طويلاً لذلك جاءت غنيةً حمّالة أوجهٍ، تفيض بالرؤى والمعاني، محطمةً معادلة تكافؤ الدالّ والمدلول، لتعدّد دلالاته، ومتيحةً الفرصة للنصّ الشعري كي يبقى مفتوحاً..

ثم يصل إلى مسألةٍ هامةٍ تتركّز حول (موت النصّ) لخطة امتلاكه، في النصّ العلمي، فيعبر عن المتلقي بأسلوبه الشخصي على خلاف النصّ الشعري الذي يُحَصّن ذاته بالشغل الفني.. ولا يهب شيئاً منه إلاّ لقارئ مستحقّ...

2-أسلوب التفكير:

يعيد الباحث الموضوع إلى نقطة الاختلاف- فيقرّر أن الفكر (العلمي) والشعر لا يسيران في طريق واحدة، وإن كانا يبحثان عن شيءٍ واحدٍ- وداخله- هو الحقيقة.. وعلى الرغم من غرق الشعر في الخيال، فإنه يسعى إليها بأساليبه الخاصة، شرط التمييز بين الحقيقة (العلمية) القابلة للتحليل.. وللتجربة غالباً، من الحقيقة الشعرية، الذاتية بطبيعتها دون الشك بقيمة أيّ من الحقيقتين.

الحقيقة الشعرية ذاتيةٌ، مفعمةٌ بالخصائص العاطفية، وكأنها تمتلك بعداً إنسانياً، محاطة بجوّ عاطفي تدرك الأشياء إدراكاً دراميا.. لم يستطع العلم أن يلغيه، ويضربُ على ذلك الأمثلة المشاهدة في الطبيعة وانعكاساتها على النفس.

والعلم الطبيعي لم يستطع إلغاء الشعر كأسلوب من أساليب ممارسة الوجود.. يعتمد على التحليل، والتجربة والبرهان والموضوعية التي يحطم الشعر سحرها، لذلك كان الشعر فهماً مختلفاً وعميقاً للذات وللوجود وللعالم، لا يلغي الحقائق الفيزيائية، ولا ينتقص منها بل يتجاوزها. الشعر مغامرة جريئة، عقلية تحاول إعطاء العالم معنى، وترغمه على البوح، وتذهب به إلى أبعد من الفلسفة والعلم معاً، وكثيراً ما كان أعمق الطرائق حتى في حالاته المضادّة للحياة ويزعم الباحث -على حد تعبيره- أنه كان أعمق في حالته الأخيرة منه في الحالات الأخرى، وأصدق فعلاً وأكثر تأثيراً.

3-الاستقلال:

يعدّ الشعر تعبيراً عن فكر الأمة وحياتها وهو تاريخيّ متطوّر يحمل مضموناتٍ متغيّرةً لكنه ليس وصفاً أو محاكاةً فحسب، كما إنه ليس انعكاساً ساذجاً للواقع، إنه خلق وإبداع يستغرق الواقع والممكن معاً.

وهو تعبير ذاتي أصيل يحمل بصمات مبدعه لكنه يحمل طابع اليقين والضرورة والكلية، ويزعم الباحث – وتعبير الزعم له – أن مقولة (إليوت) عن المعادل الموضوعي جاءت من هنا.

وعلى الرغم من ذاتية الشعر الفردية إلاّ أنه ليس عملاً ذاتياً محضاً، ولا يمكن وضعه خارج الواقع والتاريخ، لأن منتجه محكومٌ بمؤثراتٍ قادمةٍ من خارجه.. مرتبطٌ بنشاطاتٍ إنسانيةٍ شكلاً ومضموناً، دون أن يكون ذلك على حساب المستوى الجمال والغنى..

ووعي الشعرُ والأدبُ ظروفَ محيطه، وتمثيلها، وامتلاكها، ليعيد إنتاجها في شكل جميلٍ، قادرٍ على تمويه الواقع، وإخفاء الأيديولوجيا الشخصية، ومن تضليل المتلقي وإقناعه ببراءته وعفويته.. حين يُخفي الشخصي لأنه يؤمن بأن العام أسمى من الخاص، والمطلق أسمى من النسبي، وطبيعة الفن تجعل العام

يتجلّى في الخاص، والمطلق في الفردي.. إذْ بدون ذلك لا يكون مطلقٌ وعام ومعقولٌ سوى إمكانيةٍ مثاليةٍ مجرّدةٍ، وهنا تكمن مهمّة الناقد للكشف عنه داخل الذات الإنسانية.

إن هاجس الشاعر يظل جمالياً، إذ يستخدم اللغة استخداماً تشكيلياً، يصبح معها النصّ بنيةً فنيةً مكتفيةً بذاتها، ويستشهد على ذلك بقولٍ لعبد القاهر الجرجاني، جاء فيه: "واعلم أن الداء الدويّ، والذي أعيا أمره في هذا الباب، غلط من قدّم الشعر بمعناه، وأقلّ الاحتفال باللفظة، وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلاّ ما فضل عن المعنى، يقول: ما اللفظ لولا المعنى؟.. وهل الكلام إلاّ معناه؟" في إشارة إلى نصّ الجاحظ التي قال فيه إن المعاني مطروحة في الطريق...

إن هذا البحث يعيد إلى الأذهان سيرة نقادنا القدامى الذين اعتمدوا على المنطق في سرد أفكارهم، وقد استطاع الباحث بما أورد فيه من شواهد أن يضع بين أيدينا مادةً متماسكةً، متّسقةً، واضحة الأفكار، جلية المدلول، وبأسلوب رصين جيّد السبك.

رابعاً: الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر. غزوان أحمد علي:

يبتدئ البحث بتعريف الأسطورة: "قصة أو حكاية تحوي مزيجاً من مبتدعات الخيال، والتقاليد الشعبية..." وبتعريف آخر: "الأسطورة قصةٌ أو مأثورٌ يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى والقديمة، مفسرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية كالآلهة، وأنصاف الآلهة، والأبطال عبر خوارقهم ومعتقداتهم الدينية".

وبداية محاولاتها الأولى غير معروفةٍ، وإن اقترنت بتفسير الظواهر الطبيعية، التي تجعل من الأسطورة ظاهرةً عالمية، متعدّدة الصور، إذْ وُجدت أسطورةُ الطقس "العادة أو التقليد" السردية، وأسطورة الأصل (أصل تكوين الأشياء) وأسطورة العبادة وأسطورة البطل الشعبي، وأسطورة البعث (القائلة ببعث الإنسان بعد موته) ثم يعرض بإيجاز لأسطورة (نرجس) لدى اليونان، وأسطورة البعث لدى الكنعانيين والبابليين والمصريين، يتساءل بعدها: هل كانت الأسطورة مظهراً للفكر، أم مظهراً للدين، أم مظهراً خاصاً بطبيعته قد يتأثر بكليهما معاً؟ ويجيب على ذلك باحثاً عما تشترك به كل من الأسطورة والدين من جهة والأسطورة والفكر من جهة أخرى، حسب النقاط الآتية:

***أولاً: العلاقة بين الأسطورة والدين (البعث والقيامة):** وقد قامت على حاجة الديانات القديمة إلى قصص تدعمها، ومع ذلك فإن أسطورة (فينوس) مثلاً لم توجد قبل أن يكون هناك حبٌّ بين الناس، لكنّ الباحثَ يرى أن رجال الدين استخدموا الأساطير لتأكيد الشرائع من دون أن يكون لها مظهّر دينـي، ويؤيد ذلك بمثالين:*

آ-أسطورة (تموز) أو (أدونيس) الذي وُلد من أمة تحولت إلى شجرة بالسحر، فولد من جذعها ولد، عشقته الآلهة (أفروديت أو فينوس) حاولت أختها أخذها منها، ويحدث بينهما صراعٌ.. والأسطورة تتحدّث عن خصوبة الأرض وعطائها لبعث (تموز أو أدونيس) من عالم الموتى إلى عالم الأحياء.

ب-أسطورة الطائر الفينيق: الذي يعيش ألف سنة، ثم ينبعث في عشّه لهيبٌ فيحترق، باستثناء بيضةٍ يعاود منها الحياة، وهذه الميزة للفينيق كانت بسبب موقفه من استنكار حواء الأكل من الشجرة المحرّمة. فتدعم

الأسطورة بذلك المعتقد الديني.. وتؤكد ملحمة جلجامش عدم خلود البشر لكنّ الجاهليّ الذي صنع إلهاً من تمرٍ ثم أكله ليسكت جوعه، أو ذاك الذي جاء يلتمس من إلهه البركة فوجد الثعلب قد بال عليه، لم يكن هذا العربي إلاّ قد فهم حقيقة أساطيرها، وبعدها عن الدين (الروح).

ونظراً لاعتماد الأسطورة على الخيال فإنها تشكّل إحدى مراحل التفكير الإنساني لإدراك العالم، لكن ذلك يبتعد كثيراً عما يخصّ الفكر، لاختلاف خيال الأسطورة عن الخيال العلمي. ولإمكاننا تصور جملٍ على رأس نخلةٍ، من دون أن يمتّ ذلك إلى العلمية بصلةٍ.. ثم يتحدث عن عبادة العرب لنخلة (نجران) بطرافةٍ أسطورية محبّبةٍ، وقد غذاها الخيال بتداعياته إذْ يقدّم تفسيراً للحدث ويتطاول ليشمل الأصل (الاسم الجامد) وقد تمّ تفسير حادثة إخصاب النخيل على أن هذه الشجرة هي آلهة الإخصاب الجنسي (عشتروت) أو أنها شجرة الحياة في جنة عدن، أو طائر الفينيق الذي يُبعث في كل موت.. وكل هذا لا يمتّ إلى المنهج العلمي بصلةٍ، وإنما يبعدها عنه، ويقرّ بها إلى الفنّ الذي يتناول الديني بأسلوب غير ديني، كما يتناول الفكر بطريقة ليست فكرية. وكذلك الخيال.. وهو السر– كما يقول الباحث – في بقاء الأسطورة حيةً مستمرةً إلى ما تبعها من عصورٍ، على الرغم من صحة المعتقدات الدينية بوجود إلهٍ واحدٍ معبود، من جهة، وسيادة العقل التجريبي من جهةٍ أخرى.

ثالثاً: العلاقة بين الأسطورة والفن

بعد أن نفى الباحث عن الأسطورة المظهرين: الفكري والديني يقرّر أن الأسطورة مظهرٌ فنّي لكن ذلك لا يجده كافياً، لأن الفن المعاصر عمل على صياغة الأعمال الفنية والشعرية الخالدة صياغةً جديدةً لأسطورة من الأساطير المغرقة في القدم، وتضمينها ما يتناسب والعصر الذي صيغت فيه. ولذلك يتساءل الباحث:

–ما طبيعة العلاقة القديمة الجديدة بين الأسطورة والفن (الشعر)؟

وينبني عليه أربع مساءلات هي:

1–ما علاقة الأسطورة بالمعجزة؟

2–ما علاقة الأسطورة بالبدايات؟

3–ما سبب حاجة الشاعر المعاصر للأساطير البدائية.؟

4–ما طبيعة المزايا المتقاربة بين الأسطورة والشعر؟

وللوقوف على هذه المساءلات يستعرض واحداً من آراء النقاد الذين ربطوا بين الأسطورة والكلمة الأولى في البشرية، فيجد أنه رغم تطوّر مناهج التعبير العلمي، فقد ظلّ منهج التعبير الأسطوري –في صورته الرمزية– يعلن عن نفسه في كل تعبيرٍ إنساني لدى جميع الشعوب، وفي جميع الأزمنة.. ووحدها الأسطورة تستطيع أن تنقذ أحلامنا من اليأس والقنوط.. ثم يجد أن العلاقة بين الشعر والأسطورة تنبع من أن الشعراء يُكلّمون الناس كيف يحلمون لأن الشاعر في محاولته التعبير عن واقعه اليائس والمستحيل على الحلّ لا بدّ أن يبحث عن (معادلٍ أسطوري) وبذلك يكون وجود الأساطير في الشعر مطّرداً مع ازدياد شعور اليأس من الواقع.. ينتهي بعد ذلك إلى مجموعةٍ من المقاربات الفنية التي اتجهت إليها كلٌّ من مزايا الشعر والأسطورة معاً.. وإيجاز هذه المقاربات قد يسيء إليها ولمّا كان البحث كله من الرصانة والجدية بمكانٍ كان لا بدّ للقارئ المهتّم بمثل هذا الموضوع من العودة إلى ما صاغه الباحث وما طرح فيه من أفكارٍ قيّمةٍ لا غنى عنها لكل

أديبٍ، وللشاعر على وجه الخصوص.

محمد قرانيا

